STUDIEN

ÜBER

GIOV. BATT. PIRANESI

(1720–1778)

KAPITEL I UND II

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN

ACAD. LIPSIENSIS BIBL.

VON

ALBERT GIESECKE

AUS LEIPZIG

Tag der Promotion: 7. März 1911

85

Referenten:

Professor Dr. WÖLFFLIN

Professor Dr. KEKULE VON STRADONITZ

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der ganzen Arbeit zum Abdruck. Der andere Teil, Kap. III, IV und der Anhang, wird zusammen mit dem ersten 1911 im Verlage der Firma Klinkhardt & Biermann zu Leipzig in der Folge „Meister der Graphik" erscheinen.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G.m.b.H., Leipzig

Erstes Kapitel.

Quellen und Literatur.

Wenn wir von Piranesis eigenen Werken, seinen Schriften und erhaltenen Briefen absehen, so ist das, was sonst über ihn überliefert wurde, zunächst kaum geeignet, ein klares Bild von seinem Leben und seiner Persönlichkeit zu geben. Ja, es steht sich sogar soviel Widerspruchsvolles gegenüber, daß es fast unmöglich erscheint, je zur vollen Klarheit zu gelangen. Wie der Efeu den Mahagonibaum umrankt, umklammert und schließlich erstickt, so hat sich die Sage dieser Figur bemächtigt und sie gänzlich überwuchert. So haben wir — um ein Beispiel zu geben — über das für seine spätere Laufbahn so wichtige dritte Jahrzehnt seines Lebens nur unzureichende Nachrichten; nur an der Hand seiner Werke können wir uns durchs Dunkel tasten, aber auch diese werfen nur ein mattes Licht auf den Bildungsgang des Architekten und Antiquars Piranesi.

Der erste, der von dem Leben und der Tätigkeit Piranesis eine zusammenhängende Darstellung gibt, ist Giovanni Lodovico Bianconi. Er ist aus Winckelmanns Leben als der „Leibarzt Bianconi" bekannt. Sein „Elogio storico del Cavalier Giambattista Piranesi, celebre antiquario ed incisore di Roma" erschien 1779, ein Jahr nach dessen Tode, in der Antologia Romana (Nrn. 34, 35, 36 des 6. Jahrgangs). Dieser Aufsatz ist, obwohl er in einer Zeitschrift erschien, die mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit von Bianconi gegründet wurde, wider alles Erwarten flüchtig. Wenn er auch in manchen Punkten authentische Nachrichten enthalten mag, die Bianconi von Piranesi mitgeteilt sein mögen — er muß ihm in seinen letzten Lebensjahren in Rom, wo er seit 1764 weilte, des öfteren begegnet sein —, so nimmt sich der Verfasser doch nicht die Mühe, in den Lebensgang und die künstlerische Entwicklung Piranesis, etwa psychologisch, einzudringen. Vielmehr stellt er Piranesi als unklaren und höchst eigensinnigen Menschen hin, der nicht einmal über die für seinen Beruf als Antiquar notwendigen Kenntnisse — die der alten Sprachen — verfügt habe, und fühlt sich nicht veranlaßt, gerade in diesem Punkte ausführlicher zu sein und die Verdienste Piranesis um die Altertumswissenschaft, wenn er diese auch nicht leugnet, aufzuweisen, obwohl er doch mit diesem Gebiet vertraut sein mußte.

In seiner historischen Lobschrift, wie er diesen Aufsatz nennt, überwiegt zwar der Tadel das Lob, das nur mit Einschränkungen und oft nicht am rechten Platze gezollt wird: sie enthält zumeist die unberechtigte Kritik eines Unberufenen. Nicht zu leugnen aber ist, daß dies einseitig gezeichnete Lebensbild, das mehr aus ungünstigen persönlichen Eindrücken entstanden sein mag, amüsant zu lesen ist, weil es aus der Feder eines gewandten Schriftstellers geflossen ist.

Diese Lobschrift wurde 1802 wörtlich in den gesammelten Werken Bianconis (Mailand 1802, 4 Bände in 8°; 2. Bd. S. 125—140) wieder abgedruckt (1840 nochmals im Album di Roma). Es muß drum das entworfene Bild jahrzehntelang unbestrittene Geltung gehabt und sich in den Köpfen der Nachfahren, die Piranesi nicht gekannt haben, festgesetzt haben.

Erst 41 Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen dieser Darstellung erhob sich gegen Bianconi ein Verteidiger der beleidigten Manen Piranesis und zwar ein Landsmann von ihm. Am 6. August 1820 hielt der Advokat Pietro Biagi in der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Venedig einen Vortrag über den Kupferstich und über Piranesi (erschienen 1820 bei Guiseppe Picotti in Venedig unter dem Titel: *Sull' incisione e sul Piranesi.* Discorso letto etc. dall' avvocato Pietro Biagi, und war der Gräfin Isabella Albrizzi gewidmet.). Der Redner gibt einen Abriß von der Entwicklung des Stein- und Holzschnitts, des Niellos und des Kupferstichs bei den Alten wie bei den Italienern; er erkennt unter diesen Piranesi besondere Verdienste zu, und gibt dann von dessen Leben eine Beschreibung, die sich außer auf einiges handschriftliche Material auf die Bianconis stützt. Er nimmt aber Piranesi als Gelehrten gegen Bianconi energisch in Schutz, sucht ihn in die ihm abgesprochenen Rechte wieder einzusetzen und findet dabei das vortreffliche Wort: „Il Bianconi era un bello Spirito; e i belli spiriti, come l'esperienza c'insegna, sogliono sacrificare l'amico all' epigramma."[1])

Ein Vierteljahrhundert später hat ein anderer Venezianer, Emilio de' Tipaldo, in der von ihm herausgegebenen *Biografia degli Italiani illustri del secolo XVIII* (Venedig 1845, Band X) einen Abriß vom Leben Piranesis gegeben. Er lehnt sich in der Hauptsache an Biagis Vortrag an. Nur in einem wesentlichen Punkte, der Frage, ob Piranesi der Verfasser der Texte zu seinen Werken sei, widerspricht er Biagi, und tritt für Bianconi ein, dessen Ausführungen von Biagi nicht widerlegt seien. Aber auch er gibt ebenso wie Biagi keine Würdigung Piranesis als Künstler.

Seitdem ist noch mancher Artikel für Lexika und besonders Künstlerlexika aller Zungen geschrieben worden, aber je jünger desto schmäler und schwächer sind sie zumeist, und es scheint, als ob mancher Irrtum erst in jüngster Zeit verbreitet worden sei.[2])

Unter den wissenschaftlichen Werken, die Abschnitte über Piranesi bringen, sind vor allem zu nennen:

Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Auflage, Leipzig 1898, II, S. 342 ff., der sich betreffs der biographischen Nachrichten an Bianconi hält:
Julius Vogel, Aus Goethes römischen Tagen, Leipzig 1905, S. 67 ff;

---

1) Auf Biagis Vortrag gehen zurück die Artikel über Piranesi (Vater und Sohn) in der Biografia Universale (Venedig 1828), die in De Bonis Biografia degli artisti (Venedig 1840) und die im Dizionario biografico universale (Florenz 1845).

2) Obwohl Piranesi den Maler-Radierern zugezählt werden darf, schweigen doch über ihn Bartschs peintre-graveur wie auch Alexandre de Vesme's „Le peintre-graveur italien, ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Bartsch" (Mailand 1906), während Portalis et Béraldi, Les graveurs du 18ième siècle, Paris 1880, III, S. 314—317 eine biographische Notiz und eine Aufzählung der Werke (nach Périés, redacteur de la notice de la biographie universelle) bringen; außerdem Artikel bei Huber und Rost IV, S. 140/43, Basan II, S. 382, Andresen II, S. 300, Nagler XI, S. 359.

H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Altertum, Berlin 1878 I, 1, S. 94/95;
Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, Berlin 1906, S. 526/27;
A. M. Hind, A short history of engraving and etching, London 1908, S. 229 ff.
Richard Graul, Das achtzehnte Jahrhundert, Dekoration und Mobiliar, Berlin 1905, S. 79.

Ferner ein Anfsatz von Auguste Geffroy in der Revue des deux mondes 1896, S. 437/48: Les collections et les collectioneurs à Rome à la fin du XVIII. siècle. Les Piranesi.

Dieser Aufsatz handelt in der Hauptsache von der kleinen Sammlung, die Piranesi bei seinen Nachgrabungen in der Villa Hadriana anlegte und die nach seinem Tode König Gustav III. von Schweden von seinem Sohne erwarb. Über den Wert und die Gegenstände dieser Sammlung erfahren wir allerdings nichts; dafür plaudert der Verfasser um so mehr von Francesco Piranesi, ihrem Verkäufer, nur wenig aber von ihrem Sammler, dem berühmteren Giambattista!

Ein ausführlicher Aufsatz von Gaston Schéfer in der Gazette des beaux Arts, Band 18 (1897, S. 481 ff.) mit dem Titel: Le style Empire sous Louis XV. untersucht die Stellung, die Piranesi in der Geschichte der Dekoration einnimmt; der Verfasser sieht aber auch als moderner Historiker in der Künstlerpersönlichkeit Piranesis ein psychologisches Problem verborgen, das Bianconi übersah, und findet als erster für scheinbare Widersprüche treffende Erklärungen.

Über den Architekten und Dekorator Piranesi urteilt recht hart, aber zum Teil zutreffend Konrad Escher (in: Barock und Klassizismus in Rom, Leipzig 1910, S. 45 und Exkurs S. 157—159); doch ist wohl Piranesi eine für die Zeit des Klassizismus zu bedeutende Erscheinung, um ihn auf so engem Raume erschöpfend zu behandeln und man sollte lieber versuchen, ihn zu verstehen als ihn zu verurteilen.

Mit Piranesis Bedeutung für die Bühnendekoration seiner Zeit beschäftigt sich Giulio Ferrari in „La Scenografia“ (Mailand 1902: Manuali Hoepli; S. 130—136); nach ihm war Piranesi der bedeutendste Bühnendekorator seiner Zeit und von großem Einfluß auf die ihm folgende Generation, doch nimmt Ferrari gleich die Mehrzahl der „Jugendwerke“ Piranesis für Bühnenentwürfe (auch die „Carceri“!).

Es sei hier bemerkt, daß Starks Handbuch der Archäologie der Kunst, ein Buch, das auch einen Abriß der Geschichte der archäologischen Wissenschaft bringt, über Piranesi als Gelehrten nichts zu sagen weiß. Doch schweigen auch die Zeitgenossen (und Landsleute) über den Gelehrten Piranesi. Fabroni schrieb 10 Bände: Vitae Italorum doctrina excellentium qui saec. XVII et XVIII floruerunt (Pisae 1783), aber er hat Piranesi vergessen!

Durch eine liebenswürdige Mitteilung von Herrn Otto Grautoff in Paris habe ich Kenntnis bekommen von einer in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen für die Biographie wertvollen Handschrift. Sie befindet sich dort in der Collection Visconti, mélanges litéraires et artistiques, tome II^{e} (Fr. Nouv. Acq. 9568) auf Folio 129—151, 43 bis auf das letzte doppelt beschriebene Blätter umfassend und ist überschrieben:

Notice historique sur la vie et sur les Ouvrages de J. B. PIRANESI
Architecte Peintre et Graveur né à Venise 1720 Mort à Rome 1778.

und ist: Rédigée sur les notes et les pièces communiqués par ses fils, les Compagnons et les Continuateurs de ses nombreux travaux. Par J. G. Legrand, artiste des travaux publics, membre de la société libre des sciences, lettres et arts de Paris, inspecteur des constructions dans cette commune, professeur d'architecture au lycée républicain etc. pour être placé à la tête de la nouvelle édition des Oeuvres de Piranesi imprimées à Paris en l'an 8 et en l'an 9.[1])

Wie aus der letzten Zeile der Überschrift hervorgeht und des weiteren aus der ihr folgenden „note du redacteur", war die Handschrift, abgefaßt im Jahre 1799, der Entwurf für die Einleitung der Neuausgabe der Werke Giovanni Battista Piranesis und seines Sohnes Francesco, die nach der Übersiedlung der Gebrüder Francesco und Pietro Piranesi von Rom nach Paris im Jahre 1798 alsbald mit staatlicher und privater Unterstützung vorgenommen werden sollte. Am Schlusse der Notiz erzählt deren Verfasser, daß man augenblicklich mit der Herstellung der Neuausgabe in der Chalkographie der Gebrüder Piranesi beschäftigt sei. In den Künstlerlexicis von Nagler und Michaud, wie in der Nouvelle Biographie générale kann man in den Artikeln über Legrand u. a. lesen, daß dieser die Werke der beiden Piranesi in den Jahren 1800—1802 ins Französische übersetzt und daß Ennio Quirino Visconti diese mit Anmerkungen versehen habe.[2]) In den mir zugänglichen Bibliotheken in Paris (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque Mazarine und Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts) wie in anderen europäischen habe ich nie ein Exemplar dieser Ausgabe gefunden und auch sonst nichts davon vernommen. Ich muß daher annehmen, daß diese Ausgabe mit französischem Text nur ein Projekt geblieben ist — die Ausführung unterblieb wahrscheinlich wegen unüberwindlicher Schwierigkeiten, die Legrand aus der Lektüre und der Übertragung des Textes aus dem Italienischen ins Französische erwuchsen — wie es auch mit der „historischen Notiz" der Fall ist. Man hat ferner in dieser Handschrift nur den ersten Entwurf zu sehen, an dem schon der Verfasser selbst mehrere Verbesserungen vornahm und der noch mancher weiteren bedurft hätte[3]). Schon allein die Flüchtigkeit der Abfassung dürfte das beweisen: die mangelhafte Interpunktion, die sorglose Orthographie sprechen ebenso für diese Ansicht. Die Handschrift liest sich wie die erste Zusammenstellung des Materials, wenn auch die Absicht, chronologisch zu berichten, erkenntlich ist. Dabei unterlaufen jedoch dem Verfasser des öfteren sachliche Flüchtigkeiten[4]), die er, wenn er wirklich die Schriften Piranesis kannte, hätte vermeiden können (er verwechselt Tatsachen oft in ganz unverantwortlicher Weise), und Irrtümer, die ungenügende Kenntnis der kulturellen Zustände Italiens verraten.

Dies ist jedoch nicht von wesentlicher Bedeutung dort, wo solche Nachrichten noch zu kontrollieren sind; anders bei unkontrollierbaren neuen Nachrichten. Hier kann nur

---

1) Giovanni Labus nennt in den von ihm herausgegebenen Opere varie Italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti (Milano 1831), tomo quarto, Pag. 39 unter den Handschriften Viscontis eine Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi; ohne Zweifel ist die obengenannte Handschrift Legrands gemeint (diese Mitteilung verdanke ich Herrn Henri Focillon in Bourges).

2) Auf welche Quelle sich die Lexika stützen, vermag ich nicht zu sagen.

3) Dies machte die Übersetzung einiger wichtiger Stellen sehr schwierig.

4) So etwa die mangelhafte Chronologie.

die Prüfung auf die Lauterkeit der Quellen hin zu einem einigermaßen sicheren Ergebnis führen.

Jacques Guilleaume Legrand (1743—1807) scheint von Piranesi selbst keine Nachrichten erhalten zu haben, wenn es auch nicht ausgeschlossen erscheint, daß er in Rom Piranesis Bekanntschaft gemacht hat. Vielmehr hat man die Hauptquelle der Handschrift in den „Notizen und Papieren" (notes et pièces), die ihm von dessen Söhnen mitgeteilt wurden, wie es in der Überschrift heißt, zu sehen. Unter diesen Papieren mögen auch eigene Aufzeichnungen Piranesis gewesen sein, deren Verlust wir bedauern müssen; spricht doch Bianconi von solchen: sentiamo, che siasi rinvenuto un rotolo di molti fogli contenuti la memoria della sua vita scritti da lui. Des weiteren sagt Legrand in der Note du redacteur: „Wir haben in dieser Notiz die Tatsachen und Anekdoten gesammelt, die uns seine Kinder, seine Freunde und seine Zeitgenossen bereitwillig zur Verfügung gestellt haben, daß sie der Kunstgeschichte ebenso wie zur Anfeuerung junger Künstler dienten und ein gerechter Tribut dem Talent und der Freundschaft seien." Wir haben also in Francesco und Pietro Piranesi und dann in französischen Freunden ihres Vaters, deren einige im Nachwort als Förderer des Werkes genannt werden (als solche die Citoyens Molard, Monge, Belloni, Tardieu, David, Clerisseau, Legrand, Cassas, Leon Dufourni, Percier, Fontaine, Visconti) die Quellen für Legrands notice zu sehen. Man darf wohl sagen, daß die Namen dieser Künstler und solcher um die Kunstgeschichte verdienter Gelehrter für die Richtigkeit des gezeichneten Lebensbildes bürgen.

Hinwiederum mag es Bedenken erregen, daß die Möglichkeit einer gegen Bianconi gerichteten Tendenz nicht ausgeschlossen ist, die Möglichkeit, daß Legrand einem verzerrten Bild ein schönes entgegensetzen will. Er sagt am Ende der Notiz: „Après sa (Piranesis) mort les journaux imprimés à Rome et particulièrement l'Anthologie, ne pouvant décrier son talent voulurent tourner en ridicule les défauts de son caractère, mais le pape ordonna la suppression de ces feuilles injurieuses à la memoire d'un artiste qui . . ." (es folgen hier einige lobende Übertreibungen). Es ist durchaus unwahrscheinlich, daß Pius VI. den Aufsatz Bianconis in der Anthologia Romana zu unterdrücken versucht habe; vielmehr kann man ihn auch noch in römischen Exemplaren finden. Mag dies bedenklich erscheinen, so ist doch nicht zu bestreiten, daß Legrand bestrebt ist, ein getreues Bildnis Piranesis zu malen. Er verbirgt dessen Charakterfehler nicht, der Wahrheit zuliebe, wie er sagt. Der Leser wird sich von diesem Bildnis sympathisch berührt fühlen. Es ist psychologisch tiefer aufgefaßt als das des Karikaturisten Bianconi. Im besonderen sucht Legrand darzutun, daß Piranesi über die nötige Gelehrsamkeit verfügte, um die Texte zu seinen Kupfern schreiben zu können. Leider dringt er hier nicht zu einer wissenschaftlichen Beurteilung vor. Dagegen weist er sich als guter Kenner der Radierkunst aus und gibt von Piranesis Verfahren eine sachliche Darstellung; auch sieht er recht gut, welche Stellung Piranesi in der Geschichte der graphischen Kunst gebührt. Über Piranesi als Architekten dagegen erfahren wir von diesem Architekturschriftsteller (!) gar nichts[1]). Im übrigen ruht das Hauptgewicht der Darstellung auf dem Persönlichen. Außer einer Menge für Piranesi bezeichnender

1) Legrand schrieb 1799: „Parallèle de l'architecture ancienne et moderne", 1804; den historischen und beschreibenden Text zu Clérisseaus Antiquités de la France u. a.

Anekdoten wird vieles von seinen Beziehungen zu französischen Künstlern, zur Familie Rezzonico, insbesondere zum Papst Clemens XIII. mitgeteilt.

Der Wunsch, ein getreues Bild vom Leben Piranesis zu erhalten, läßt uns die Hoffnung nicht aufgeben, daß die Hauptquellen zu Legrands „Notice historique", die Aufzeichnungen der Söhne Piranesis, eines Tages wieder auftauchen werden. Und wir haben Grund dies zu hoffen. Hören wir doch aus dem Jahre 1831 von einem „memoir", das von einem seiner Söhne verfaßt wurde; dies Manuskript befand sich damals im Besitze des Herausgebers der Zeitschrift „Library of fine arts or repertory of painting, sculpture and engraving (published by Arnold)"; die Verleger Priestley und Weale sollen auch einmal die Absicht gehabt haben, es zu veröffentlichen, aber schließlich davon Abstand genommen haben. Wir erfahren das aus dem Aufsatz eines anonymen Verfassers in jener Zeitschrift (2. Band, S. 8—13; London 1831), der betitelt ist: Life of the Chevalier Giovanni Battista Piranesi. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat hauptsächlich aus jenem Manuskript geschöpft, er bringt manche Nachricht, die uns Legrand vorenthielt und Bianconi anders übermittelte, Nachrichten über seine Freunde, seine Schüler, seine Arbeitsweise (als Ätzer), die zum Teil ganz neu sind. Im allgemeinen beurteilt er, wie mir scheint, Piranesis Charakter, seine Streitigkeiten mit Gelehrten, seine Künstlerschaft ganz richtig; er hält sich dabei gewissermaßen auf einer mittleren Linie zwischen Bianconi und Legrand, und darum verdient dieser Aufsatz auch besonders genannt zu sein.

Damals konnte man in einer englischen Zeitschrift sagen, Piranesi werde in England noch nicht genügend geschätzt, wie es jener Anonymus am Schlusse seines Aufsatzes tat. Heute dürfte das nicht mehr zutreffen, wenigstens muß man das aus einer Reihe von Aufsätzen und Abschnitten in gelehrten Werken, die seitdem in englischer Sprache verfaßt wurden, schließen und ein Engländer hat zum ersten Male etwas Zusammenhängendes über Leben und Wirken Piranesis geschrieben: Arthur Samuel, Piranesi, London 1910. Eine ausführliche Biographie enthält das Buch nicht: sein Verfasser sagt eingangs, er wolle von den Radierungen Piranesis und ihrem Einfluß auf die zeitgenössische Architektur und Dekoration sprechen; er macht auch nicht den Anspruch original zu sein: er habe „Zoll erhoben auf ein jedes irgendwie wertvolle Buch in englischer, französischer und italienischer Sprache", nur dient uns dieser Fleiß insofern nicht, als er auf jeden Literaturverweis verzichtet und Zitate soviel wie möglich eingeschränkt hat, und man somit nicht in den Stand gesetzt ist, nachzuprüfen, aus welchen Quellen und wie er jeweils geschöpft hat. Doch gibt er im Anhang ein Literaturverzeichnis[1]). Eine wichtige Quelle war ihm der oben besprochene Aufsatz des Anonymus in Arnolds Library. Doch hat er die dort erwähnte Handschrift nicht auffinden können, und die Pariser „Notice" ist ihm unbekannt geblieben. Arthur Samuels Buch leidet aber vor allem an einer großen Unordnung und Unübersichtlichkeit: zwischen Abschnitte, die einzelne abgegrenzte Themen behandeln, mischen sich biographische Nachrichten, und diese sind oft von Irrtümern entstellt. Doch wird man diese nicht zu hoch anschlagen dürfen. Ist es doch richtig, wenn A. Samuel (S. 22) sagt: „Die Einzelheiten seines Lebens jedoch stehen in seinen Ätzungen geschrieben. Ohne deren Hilfe kann wenig

1) Die hier zitierte englische Literatur ist mir (in Berlin) bisher nicht zugänglich gewesen.

über seine Persönlichkeit gesagt werden. In seinen Platten allein stehen die Aufzeichnungen der Handlungen und Gedanken eines jeden Tages . . .“ In den Hauptzügen scheint mir das von Samuel entworfene Bildnis richtig zu sein (es ähnelt dem des Anonymus). Im allgemeinen zeigt er Piranesi mehr in seiner Wirkung als in seinem Können: er sieht ihn als Pionier einer neuen Zeit. Als Engländer stellt er begreiflicherweise die englischen Verhältnisse in den Vordergrund: Piranesis Verkehr mit englischen Kunstfreunden, sein — von Samuel behaupteter — Einfluß auf englische und schottische Architekten (Robert Adam, Robert Mylne, George Dance, Chambers u. a.) und Kunsthandwerker (Chippendale, Wedgwood, Cheraton). Es eröffnen sich überraschende Aspekte und Piranesi wird zu einem Mann von europäischer Bedeutung. Doch ist hier vieles hypothetisch und bedarf noch eingehender Untersuchungen. Man vermißt auch in Samuels Buch eine präzise Umschreibung des Architekten und Dekorators. Noch weniger eingehend aber befaßt er sich mit dem Radierer, obwohl es auf der Hand lag, daß hier vieles zu klären und zu erklären war, daß Zusammenhänge und Entwickelungen aufgesucht werden mußten. Ein Künstler ist uns doch nicht nur dadurch interessant, was er ist, sondern auch, wie er geworden ist. Für Samuel aber ist Piranesi nur ein und derselbe; sollte es aber nicht „mehrere Piranesi“ geben? Die ungenügende Einsicht in den Entwickelungsgang, den der Radierer Piranesi genommen, führt Samuel zu einer obschon geistvollen, so doch irrtümlichen (und, wie mir scheint, unselbständigen) Deutung der Carceri (S. 104—114).

Da sich bisher keine bedeutenden archivalischen Funde machen ließen (von Originalbriefen sind mir nur einige bekannt, die sich in der Biblioteca Corsiniana befinden, ferner ein Gutachten im Archiv der Akademie von S. Luca[1]); vielleicht befindet sich manches noch im Archiv der Familie Rezzonico[2]), so sind wir also in jeder Hinsicht auf die Werke Piranesis selbst verwiesen.

Die im Anhang gegebene chronologische Übersicht wird dem Leser willkommen sein, da bisher eine vollständige Liste der Werke nicht existierte[3]). Nach Möglichkeit habe ich dabei die verschiedenen Ausgaben nach ihrem Umfang an Text und Tafeln aufgeführt, mich aber nur auf Autopsie verlassen; was ich sonst erfuhr, habe ich in Anmerkungen verzeichnet. Die Notwendigkeit der Abfassung eines ausführlichen Katalogs schien mir vorderhand nicht gegeben, da Einzelblätter, außer solchen aus der

---

1) Das ist alles, was die Durchsuchung der römischen Archive ergeben hat. Die Pfarrarchive sind zum Teil ganz liederlich geführt und darum unbrauchbar.

2) Wo sich dieses befindet, habe ich bisher nicht feststellen können.

3) Als beste waren bisher einzusehen die in Eberts Allgem. Bibl. Lexikon (Leipzig 1830), in Brunets Manuel de libraire und in Graesses Trésor (Dresden 1864) (weniger gut die in Naglers Künstlerlexikon). Doch ist schon 1792 ein Katalog erschienen unter dem Titel: Oeuvres des chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi qu'onse vend séparément dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts, vis-à-vis le corps de Garde des Avignonais. Rome MDCCXCII dans l'imprimerie Pilucchi Cracas (30 S., Wiederabdruck (!); einziges mir bekanntes Exemplar in London, Britisches Museum). Ein zweiter nicht so ausführlicher Katalog erschien 1799 in Paris unter dem Titel: Calcographie des Piranesi frères. Oeuvres de Jean-Baptiste et de François, qui se vendent chez les Auteurs, à Paris Rue de l'Université, dépôt des machines, Nr. 296. En l'an 8 de la Republique Française, dans l'imprimerie de Prault, Rue Taranne, Nr. 749, à l'Immortalité.

Frühzeit und von den Vedute di Roma (von denen ich eine Liste gebe), nur selten vorkommen.

Die für den Historiker wichtigen Originalausgaben sind ziemlich selten, häufiger die für den Kunsthistoriker wie Archäologen nur in beschränktem Sinne brauchbaren Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert[1]). Frühe Abzüge und Drucke vor der Schrift befinden sich, meist auf weicherem Papier, z. B. in Dresden (Königl. Kupferstichkabinett) und in München (Kupferstichsammlung und Staatsbibliothek; aus der Biblioteca palatina), einige sollen sich auch in Oxford (Ashmolean Museum) befinden.

Von der Fülle der Handzeichnungen, die Piranesi gemacht haben muß, scheinen sich nur wenige erhalten zu haben, falls nicht noch mancherlei zutage kommt; merkwürdigerweise entstammen die erhaltenen zum größten Teil der Frühzeit und haben vom Künstler selbst keine Verwertung für Radierungen gefunden. Sie dürften dazu dienen, das Bild des Künstlers Piranesi in mancher Richtung hin abzurunden (eine große Anzahl in London, die 1910 in den Publikationen der Vasari Society reproduziert werden sollen[2]).

Die Originalplatten des ganzen chalkographischen Werks des Piranesi (ich vermute: des ganzen) befinden sich heute in der Calcografia Reale zum Rom (1798 war Francesco Piranesi mit ihnen nach Paris geflohen; 1839 kaufte sie die Camera Apostolica von den Gebrüdern Firmin-Didot und brachte sie in ihrer Chalkographie unter; mit dieser gingen sie 1870 in den Besitz des Königreichs über). Abgesehen von den Frühwerken (bis 1750) und den Vedute di Roma, die stark abgenutzt und ganz unverständig (fleckenweise) mit dem Grabstichel übergangen sind, geben sie immer noch schöne Abzüge[3]). In Wien, Paris und London erschien je ein Werk mit Lichtdrucknachbildungen Piranesischer Radierungen in Auswahl, zum Studium für Künstler bestimmt. Wichtig ist für uns vor allem das Pariser, in dem fast sämtliche Frontispize der Werke Piranesis abgebildet sind[4]).

---

1) Außer der vom Hause Firmin-Didot 1831—1835 veranstalteten Ausgabe ohne Text erschien 1885 eine solche mit italienischem Text im Verlage der Regia Calcografia.

2) Bisher sind nur zwei Zeichnungen im 5. Bande, Tafel 16 und 17, publiziert worden.

3) Arthur Samuel bedauert (S. 167), daß es dem jüngeren Piranesi gelang, die Platten zu retten, und daß es dadurch seit mehr als einem Jahrhundert möglich sei, durch rohe Abzüge eine verzerrte Vorstellung von Piranesis Radierkunst zu geben und zu verbreiten. Die Schuld dürfte aber am Drucker und nicht an den Platten liegen. Zugegeben, daß oft schlechte Abzüge gemacht worden sind, und daß viele Platten überhaupt keine guten mehr geben können, so gilt es doch nicht von allen. Ein großer Teil — die gut erhaltenen Platten — sind in Rom verstählt worden und werden auf alle Weise gepflegt. Die Abzüge, die ich mir 1909 von einigen Platten der „Antichità Romane" habe machen lassen, sind um nichts schlechter als die des Exemplars des Berliner Kupferstichkabinetts (Exemplar der 1. Auflage!). Ähnlich gut sind die neuen Abzüge der anderen antiquarischen Werke. Der Käufer muß nur den Unterschied zwischen diesen und den „Vedute di Roma" machen können.

4) Das deutsche Werk erschien 1885—1888 in Wien bei Ad. Lehmann in 4 Bänden mit je 80 Tafeln (Bd. III nur 46) in Fol. unter dem Titel: Ausgewählte Werke von J. B. Piranesi. Herausgegeben von Prof. Paul Lange, Architekt. — Piranesis Radierungen sind im Lichtdruckverfahren reproduziert, ohne Angabe, in welchem Verhältnis die Reproduktion zum Original steht und, aus welchem Werke Piranesis sie abgenommen wurde (darunter auch Radierungen Franc. Piranesis, ohne Angabe des Autors).

Eingangs seines „Elogio“ sagt Bianconi: „Wer mit aller Freiheit und der gebührenden Zurückhaltung das an Stürmen reiche Leben Giambattista Piranesis beschreiben könnte, würde ein Buch verfassen, das nicht weniger geschmackvoll noch weniger packend zu lesen wäre, wie das, welches der berühmte Benvenuto Cellini über sich selbst schrieb“. Falls dieser Vergleich, der uns stark übertrieben erscheint, auch im geringsten der Wahrheit entsprechen sollte, so würde er doch noch zu einer Biographie Piranesis verlocken. Zum mindesten dürfte er dazu beitragen, diese ausführliche und langatmige Untersuchung über die Quellen dafür zu entschuldigen.

Das französische Werk erschien 1906 in Paris bei Auguste Vincent in zwei Folio-Bänden unter dem Titel: Oeuvres Choisies de J. B. Piranesi, Frontispices, Compositions, Prisons, Trophées, Plano et Vues de Rome, Dessinées et Gravées de 1746 à 1778. [Dies gleichzeitig die Inhaltsangabe des ersten Bandes!] Diese Lichtdruckreproduktionen sind in verkleinertem Maßstabe gehalten. Auf den 114 Tafeln des 1. Bandes sind alle Frontispize und Widmungen, alle „Esquisses architecturales et prospectives“ und eine Auswahl der schönsten „Antichità Romane“ und „Vedute di Roma“ reproduziert. — Die 112 Tafeln des 2. Bandes geben tektonische Gebilde wieder unter dem Titel: Coupes, Vases, Candélabres, Sarcophages, Trépieds, Lampes et Ornaments divers, dessinés et gravés, par J.-B. Piranesi.

Zweites Kapitel.

Biographischer Abriß.

„Heute am 8. November 1720 wurde Zuanne Battista, Sohn des Angelo Piranese, Steinmetzen von Beruf, des Sohnes des Giacomo, und der Frau Laura, seiner Ehegattin, geboren am 4. des verflossenen Monats, von Hochwürden Don Carlo Offredi getauft mit meiner Erlaubnis: Stefano Stefanini, Pfarrer. Taufpate ist der Edelmann Herr Zuanne Vidiman, Sohn des verstorbenen Ludovico, aus der Pfarrei von S. Cancian; Taufzeugin usw."

So etwa lautet in Übertragung und abgekürzt die 258. Taufurkunde im neunten Buch der Täuflinge der Pfarrei von S. Moisé zu Venedig.

Giovanni Battista Piranesi wurde also am 4. Oktober 1720 geboren: so wird man das: „Nato li quatro del caduto" der Urkunde verstehen müssen. Ob in Venedig, das geht nicht daraus hervor. Denn da es durchaus ungewöhnlich in Italien war und ist, daß ein Kind erst einen Monat und vier Tage nach der Geburt die Taufe empfängt, so muß man wohl annehmen, daß es außerhalb der zuständigen Pfarrei geboren wurde und die Eltern erst später mit ihm in die Gemeinde S. Moisé heimkehrten. Diese Annahme wird unterstützt durch eine Inschrift, die sich am Sockel einer Büste Piranesis in der Protomoteca Capitolina zu Rom befindet. Dort heißt es: „. . . nato MDCCXX da Mojano nel territorio di Mestre . . .". Wir hätten also in dem Marktflecken Mogliano oder Mojano, der mehrere Kilometer nördlich von Mestre und nordwestlich von Venedig liegt, den Geburtsort unseres Künstlers zu sehen und müßten annehmen, daß Angelo Piranese, der Steinmetz, vorübergehend dort beschäftigt war.

Die Familie Piranese scheint nicht längere Zeit in der Contrada di S. Moisé gewohnt zu haben, denn in den Büchern des Pfarramts, die sich heute in der Sakristei von S. Marco befinden, kommt der Name nur in dieser einen Urkunde vor. Wo sie sich sonst in Venedig aufhielt, konnte ich nicht ermitteln. Es ist sehr wohl möglich, daß sie aus Pirano, einer kleinen Hafenstadt in Istrien stammt[1]), die Schreibweise: Piranese, die noch Giovanni Battista selbst des öfteren gebrauchte und die auch in römischen Pfarrarchiven so vorkommt, spricht wenigstens dafür, in der Schreibweise Piranesi hat man dann wohl die Pluralform des Gentilnamens zu sehen.

Biagi berichtet von Angelo Piranese, er habe den Spitznamen: l'Orbo Celega gehabt, das bedeutet etwa: der einäugige Spatz[2]). Der Volksmund muß zu diesem Witzwort außer durch seine Einäugigkeit durch eine hervorstechende Eigenschaft des Mannes ver-

1) So vermutet Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, S. 526.

2) Samuel (S. 1) übersetzt das: the foolish blind man.

anlaßt worden sein: sicherlich war Angelo ein zänkischer streitsüchtiger Schreihals. Die Streitsucht scheint er seinem Sohne vererbt zu haben, wenn sie bei ihm auch gemildert erscheint.

Dies ist alles, was wir von des Künstlers Vater wissen. Des Künstlers Mutter war die Tochter des Schiffskapitäns Valentino Lucchesi und die Schwester des Architekten und Tiefbauingenieurs Matteo Lucchesi.

Von Geschwistern lernen wir nur (durch Legrand, Fol. 129 recto) einen Bruder Angelo, der Mönch im Kartäuserkloster war, kennen. Er soll die alten Schriftsteller von Grund aus gekannt, ja besessen haben. „Piranesi hielt sich oft bei ihm auf, er ließ sich die Hauptzüge der römischen Geschichte vorlesen und erklären. Er träumte des Nachts davon und es stieg in ihm der heiße Wunsch auf, . . . jene berühmten Stätten kennen zu lernen, wo so viele Großtaten vollbracht wurden, und jene Denkmäler zu zeichnen, die die Zeugen davon waren.“ Selbst wenn diese Erzählung eine novellistische Ausschmückung wäre, müßte man sie gut erfunden heißen. Will man ihr doch einigen Glauben beimessen, so beweist sie uns nicht nur, daß Piranesi die Kenntnis römischer Historiker von Jugend auf geläufig war, sondern auch, daß ihm die Vorstellung von römischer Größe und römischer Pracht schon als Knabe eigen war, wie ihm auch nie ein phantastisches Bild von der Weltbeherrscherin Rom aus dem Kopfe geschwunden ist.

Der Vater soll unseren Giovanni Battista, da er seine Talente früh erkannte, zum Architekten bestimmt haben. Er gab ihn zu seinem Schwager Matteo Lucchesi in die Lehre. Da Lucchesi Architekt am „Magistrato delle Acque“ war, lag das Schwergewicht des Unterrichts im Technischen, in der Konstruktion von Kanälen, Brücken, Wasserleitungen, und hier konnte Piranesi manches Nützliche für seine späteren Forschungen lernen. Dann war es aber vor allem Palladio, der ihn anzog und dessen Werke er eifrig studierte, Palladio, der für Venedig immer und besonders im 18. Jahrhundert der Architekt war. Venedig stand während der Jugendzeit Piranesis gewissermaßen im Zeichen eines Neopalladianismus. Legrand erzählt, daß Piranesi eine besondere Vorliebe für Palladios Werke gehabt habe, „dessen gleichwohl reiner wie anmutiger Stil ihn verführt hatte“.

Neben diesen Studien beschäftigte ihn die Perspektive, in der er die Vorschriften Vitruvs befolgte, wie er einmal bemerkt, und hierin war Carlo Zucchi (1682—1767) sein Lehrer. Die Früchte dieser venezianischen Studien haben wir zum Teil in seinen 1743 erschienenen „Architetture e Prospettive diverse“ zu sehen.

Der langgehegte Wunsch, nach Rom reisen zu dürfen, ging endlich 1740 in Erfüllung. „Ein günstiger Umstand bot sich dar: die Republik ernannte einen neuen Gesandten beim Papst, und der junge Piranesi ruhte nicht, bis sein Vater bewirkt hatte, daß er als Zeichner ins Gefolge aufgenommen wurde. In dieser Eigenschaft erhielt er Unterkunft im Palazzo di Venezia in Rom zusammen mit einem damals schon berühmten Bildhauer namens Coradini, der gleichfalls zum Gefolge der Gesandtschaft gehörte“ (Legrand Fol. 129 verso).

„So sehen wir ihn denn auf dem Gipfelpunkt seiner Wünsche, die Spuren der Heroen aufsuchend, deren Leben und Taten ihn so beschäftigt hatten. Immer mitten zwischen den Ruinen und denen, die sie studierten, wurde er bald befreundet mit den

Pensionären der französischen Akademie, deren Leiter damals Mr. de Troy war, und hatte nacheinander zu Studiengenossen: Vien, Vernet, die Gebrüder Châlles, Petitot, Pêcheux, Clerisseau, Pajou, Doyen und verschiedene andere, auch der Maler Subleyras war damals in Rom." — „Diese Künstler, die den Fleiß und das eifrige Studium des jungen Piranesi bewunderten, nahmen ihn mit Freude in ihren Kreis auf. Er erwarb sich mit ihnen die Fertigkeit einer breiten und leichten Zeichenkunst und jene geschwinde Art, die Dinge ins Auge zu fassen und sie sofort mit Empfindung und Leben — ohne dies ist alles kalt und unfruchtbar, und bewegt, gefällt und reizt nicht — wiederzugeben."

Ob wir wirklich Piranesi damals, während seines ersten römischen Aufenthalts, der drei Jahre dauerte (von 1740—1743), schon im Kreise dieser Franzosen zu suchen haben, läßt sich nicht entscheiden. Einen großen Teil dieses Aufenthaltes muß jedenfalls seine Tätigkeit im Atelier der beiden Theaterdekorateure Giuseppe und Domenico Valeriani — vielleicht hat er auch manchen eigenhändigen Entwurf für die Bühne ausgeführt — und das Studium der Architektur überhaupt ausgefüllt haben. Erst gegen Ende dieser Zeit unternimmt er die ersten Versuche im Radieren.

Das Zuverlässigste, wenn auch nicht Erschöpfendes über seine Interessen und Beziehungen in dieser Zeit erfahren wir aus dem Vorwort seiner „Prima Parte di Architetture e Prospettive etc.", die er am 18. Juli 1743 seinem Gönner, dem Herrn Nicola Giobbe widmet. Piranesi fühlte sich zu dieser Widmung veranlaßt, weil Giobbe ihn seit seiner Ankunft in Rom gern im Hause gesehen, ihm den Aufenthalt erleichtert und in jeder Weise seine Studien gefördert habe. Besonders habe er ihm seine reiche und seltene Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Stichen und Büchern rückhaltlos zur Verfügung gestellt und habe ihm die mannigfachsten Belehrungen in Kunstfragen angedeihen lassen und ihn als Cicerone in die römischen Sammlungen begleitet. Schließlich sei es ihm durch seine (Giobbes) Vermittlung gelungen, sich die Freundschaft zweier der berühmtesten Architekten ihrer Zeit, des Nicola Salvi, des Erbauers der Fontana Trevi, und des Luigi Vanvitelli, des Erbauers des Hafens und Lazaretts von Ancona, zu erwerben, und er schätze diese hoch ein, da sie ihm wertvolle Kenntnisse und außergewöhnliche Vorteile gebracht hätten.

Es ist interessant genug, Piranesi hier in enger Berührung mit diesen beiden Männern zu sehen, die auf der Grenzscheide zweier Zeiten stehen, der jüngere, Vanvitelli, darf noch mehr als der ältere der Vorläufer klassizistischer Baukunst genannt werden.

Daß Piranesis architektonisches Talent groß war, wird selbst der nicht leugnen, der die rein malerische Schönheit jener damals entstandenen Entwürfe von den Radierungen in Abzug bringt. Es bleibt immer noch eine seltene raumschöpferische Phantasie, das Talent, mit alten Formen neue Verbindungen herzustellen (z. B. bei der Auflösung von Pfeilern in Säulengruppen), mag man auch seine Kunst eklektisch nennen, mag man entgegenhalten, daß diese Entwürfe unausführbar seien. Dem Einwand, daß man es hier nur mit Entwürfen für Bühnenkulissen zu tun habe, kann man zur Genüge begegnen mit dem, was Piranesi selbst zur Erklärung dieser Phantasien (unter den Tafeln) sagt; es sind hauptsächlich großartige Vorstellungen, die er sich von antiker, besonders römischer Architektur macht und hier niederlegt, und ferner damit, was er in der

Widmung an Giobbe schreibt: „. . . ich sage Euch nur, daß diese sprechenden Ruinen (Roms) mir den Geist mit solchen Bildern erfüllt haben, daß ich mir ähnliche nicht vorstellen könnte auf Grund der, wenn auch sehr exakten Zeichnungen, die von ihnen der unsterbliche Palladio gemacht hat und die ich mir immer vor Augen gehalten habe. Daher kommt es, daß es mir eingefallen ist, einige von diesen der Welt bekannt zu machen: und da es für einen Architekten dieser Zeiten nicht zu hoffen ist, daß er irgend eine davon ausführen könne, sei nun Schuld daran die von früherer Größe herabgekommene Architektur oder der Mangel an Mäcenaten für diese edelste Kunst — die Wahrheit ist jedenfalls, daß man heutigen Tages nicht mehr Gebäude sieht, die den Kostenaufwand in sich schließen, den z. B. das Forum Nervae, das Kolosseum, der Palast Neros erfordern würde — und da auch nicht, weder bei Fürsten noch bei Privatmännern die Neigung auftaucht, solche sehen zu lassen, so scheint mir kein anderer Entschluß übrig zu bleiben für mich wie für jeden anderen modernen Architekten, als durch Zeichnungen die eigenen Ideen zu erklären. . . ."

Es geht aus diesen Worten deutlich hervor, auf welchen Ursprung diese Architekturen sich zurückführen lassen und welchen Zweck sie verfolgen; auch heute noch — seit Piranesi scheint das üblich geworden zu sein — veröffentlichen Architekten ihre Ideen, bei denen sie nicht zugleich Ausführbarkeit im Auge haben.

Für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers ist es nun wichtig zu finden, von wo Piranesi seinen Ausgang genommen hat. Zunächst müssen wir noch starke Nachwirkungen der venezianischen Schule feststellen: Palladio ist es, der bei einigen der schönsten Schöpfungen Pate gestanden hat (s. Tafel 8, 13, 15). Mit ihm teilt er auch in den anderen Blättern das Verbannen aller Ornamentik, wenn er auch sonst reicher in der Verwendung der alten Ordnungen ist, als dieser. Von den direkten Nachwirkungen des Studiums altrömischer Baukunst spürt man noch wenig, dagegen in einigen Tafeln (1, 12) Anklänge an Barockarchitektur, z. B. in der „Reggia" kehren die Schneckentürme von S. Ivo wieder und in der „Galeria di Statue" Raumordnung und Gewölbegliederung des vatikanischen S. Peter. Der malerische Charakter dieser Architektur ist das Wesentliche an ihr. Malerisch ist sie nämlich insofern, als sie großen Reichtum an Durchblicken durch mannigfach gestaltete Räume bietet. Es ist nicht abzustreiten, daß diese Architektur stark von der Bühnendekoration beeinflußt ist, ja es läßt sich sogar im Einzelnen sagen, welche Vorbilder von Einfluß waren. Piranesis Architektur liegt eben auf einem Grenzgebiet, und es müsste hier jedes einzelne Blatt betrachtet werden, um zu einer Entscheidung zu kommen. (Tafel 2: carcere oscura z. B. ist eine Übertragung eines Bühnenentwurfs von Daniel Marots, aber sie ist in solches Format übertragen, daß sie direkt für die Bühne nicht verwendbar ist; trotzdem soll dieses „prison pittoresque" nach Legrand für alle großen Bühnen Europas ausgeführt worden sein.).

Nicht unwahrscheinlich ist es allerdings, daß diese und andere bald darauf entstandenen Blätter der Art später von Bedeutung für die Bühnendekoration geworden sind (siehe darüber Ferrari, La scenografia). Der augenblickliche Erfolg aber scheint gleich Null gewesen zu sein. Bianconi, nach dem Piranesi seine ersten Schritte im Gebiet der graphischen Künste unter Anleitung des Sizilianers Giuseppe Vasi unternahm, weiß von diesem Mißerfolg folgendes zu berichten: „Um eine Probe von seinen Studien zu geben, stach er verschiedene Perspektiven, und um sich einen vermögenden Mäcen

zu verschaffen, widmete er sie irgend einem reichen Maurermeister, der sich um solche Ehre nicht kümmerte, noch ihn gar mit einem Gegengeschenk bedachte, so daß er sehr bald von seinem Schützling aufgegeben wurde. Da nun Piranesi wahrnahm, daß die graphische Darstellung dieser seiner Anstrengungen nicht sehr überzeugend war, ließ ihn sein argwöhnisches Naturell vermuten, dies rühre von Vasi her, der ihm aus Eifersucht das wahre Geheimnis des Ätzens vorenthalten habe. Über diesem Gedanken geriet er in solche Wut, daß er eines Tages seinen Lehrer zu ermorden drohte, der ihn nur mit guten Worten besänftigen konnte, seine Schule aber, so schnell er konnte, von einem so gefährlichen Schüler befreite . . . ." — Es mag dahingestellt sein, wieviel von dieser Erzählung Wahrheit und wieviel boshafte Erfindung ist. Vieles daran ist sehr unwahrscheinlich. Vor allem sind die meisten dieser Ätzungen weit bedeutender als alles, was Vasi je gemacht hat, so daß Piranesi kaum Grund hatte, auf diesen irgendwie erzürnt zu sein, dann haben sie auch bis auf einige einen ganz anderen Charakter als dessen Ätzungen. Sicherlich ist Piranesi in jenen Jahren einmal Vasis Schüler gewesen, auch stehen einige Blätter der Antichità Romane wie der Vedute di Roma seiner Ätzkunst nahe, aber als Piranesis eigentlicher Lehrmeister — das geht schon aus der besprochenen Folge hervor — ist sein Landsmann Felice Polanzani anzusehen. Dieser wurde (um 1742) nach Rom berufen als „Maestro d'intaglio agli alunni dell' ospizio di S. Michele"[1]), (Moschini Incisione S. 161); nach Bianconi soll er auch mit Piranesi Studien nach Figur und Akt gemacht haben. Die Prima Parte di Architetture e Prospettive ist nicht nur als Architekturschöpfung betrachtet venezianisch, sie ist es auch in ihrem graphischen Charakter.

Ein zweiter Teil ist diesem Erstlingswerk nicht gefolgt. Es entstanden nur noch einige Blätter der Art und vor allem ein höchst interessanter Grundriß für ein „Magnifico collegio". Piranesis Interesse an der Architektur scheint nun erlahmt zu sein, er wandte sich malerischen Aufgaben zu. Die Biographen berichten hierüber widersprechend. Einem Aufenthalt in Neapel Ende 1743 soll ein solcher in Venedig gefolgt sein. Piranesi soll, aber auch nicht auf lange, Schüler Tiepolos geworden sein. Jedenfalls ist er im Mai 1744 in seiner Heimat gewesen, von wo aus er seine Ankunft einem anderen Gönner in Rom, Monsignor Bottari, mitteilt. Wie lange er nun dort blieb, ist ungewiß. Vielleicht war er mit dekorativen Arbeiten in Patrizierpalästen beschäftigt. An Ätzungen sind nur wenige in diesem Jahre entstanden, vor allem wohl die Carceri und einige phantastische Blätter, vielleicht angeregt von Tiepolos Capricci, das meiste ist Entwurf geblieben (s. die Handzeichnungen im Britischen Museum).

Er sehnte sich von Venedig fort, weil die flaue wirtschaftliche Lage, der sichtliche Niedergang der Republik keine Gelegenheit zu neuen oder gar großartigen Bauten, so wie sie ihm vorschwebten, bot, nach Rom, wo er wenigstens die geliebten Ruinen hatte. Doch konnte sein Vater ihm nicht forthelfen, da er eine vielköpfige Familie zu ernähren hatte.

Einem Freunde, dem Kupferstecher und Verleger Joseph Wagner, hatte Piranesi

---

1) Dieses Hospiz, bei Ripa Grande gelegen, war 1689 von Tommaso Odescalchi begründet worden; es wurden dort Waisenkinder in allerhand Fertigkeiten unterrichtet, z. B. Drucken, Holzschnitzen, Stechen, Teppichweben usw.

seine Ätzungen gezeigt und ihm von seinen Plänen, die römischen Altertümer aufzunehmen und in Kupfer zu ätzen, gesprochen. „Wagner gab dieser Idee Beifall und um deren Ausführung zu beschleunigen, machte er Piranesi das Angebot, ihm die in seinem Verlage erschienenen Drucke in Verwahrung zu geben und sie in seinem Auftrage — mit einem verständigen Gewinn — zu verkaufen, falls er nach Rom zurückkehren wolle . . . .“ Piranesi nahm dieses Angebot an und kam so zum zweitenmal nach Rom (wann dieser zweite Aufenthalt begann und wie lange er dauerte, wissen wir nicht). „Er nahm . . . ein Atelier am Korso gegenüber der französischen Akademie und stellte hier die Kunstdrucke seines Freundes aus, deren er für etwa 500 Dukaten — ungefähr 1500 Francs unseres Geldes — mitgenommen hatte; der Absatz war beträchtlich . . .“ (Legrand Fol. 131/2.)

„Zu dem Ertrag aus diesem glücklichen Handel gesellte sich die günstige Gelegenheit, kleine Ansichten von Rom in Quartformat für das Werk des Rudolfino Venuti (Beschreibung der Stadt Rom) zu machen, und er ergriff sie mit Freude; diese kleinen Tafeln wurden ihm jede mit 12 Francs bezahlt. Täglich machte er deren eine. — Nachdem er sich so eine kleine Summe gespart, bestimmte er sie zur Ausführung seines Lieblingsplanes und als Vorspiel unternahm er die Ansichten der modernen Monumente . . .“ (ebenda).

In der Tat entstand in diesen Jahren außer den „Alcune Vedute di Archi Triomfali“ eine große Anzahl der „Vedute di Roma“, von denen Legrand hier spricht.

So sehen wir denn, wie Piranesi aus einem Architekten ein Radierer wird. Er nähert sich nun immer mehr der Ausführung der Idee, die er schon 1743 aussprach: „Wenn wir auch nicht mehr so bauen können, wie die Alten, wollen wir doch ihre Werke studieren.“ Ein paar Jahre darauf beginnt er seine Laufbahn als Antiquar und Schriftsteller. In diese Zeit (vor 1750) muß die Bekanntschaft mit verschiedenen Kennern und Freunden der Altertumswissenschaft fallen, die Piranesi zu eingehenden Studien der römischen Topographie veranlaßt. Vor allem ist es wohl Giovanni Battista Nolli (für den er auch, mit dessen Sohn, die Kopie der Pianta di Roma von 1748 sticht), der hierin sein Meister wurde.

Als erste Frucht dieser neuen Tätigkeit erschienen 1753 die „Trofei di Ottaviano Augusto“. Er mißt diesen Abbildungen einen pädagogischen Wert bei und nennt sie: utili a Pittori Scultori ed Architetti.

Piranesi hielt sich für den ersten, der diese „Trophäen“ als Dekoration wieder in die Kunst einführte (s. das „Ragionamento Apologetico“, das den „Kamin-Entwürfen“ vorangeht) Doch mögen sie schon unter Ludwig XIV., ähnlich wie er es sich denkt, verwandt worden sein.

Aber schon seit Jahren arbeitete er an einem Werke, das allgemein für sein Hauptwerk gilt und auch sein umfangreichstes Werk ist, seinen Antichità Romane.

Aus kleinen Anfängen ist dies vierbändige Werk erwachsen. Aus Piranesis Rechtfertigungsbriefen an Lord Charlemont (s. Chronol. Übersicht, Nr. 13) erfahren wir von dem Plane, eine Sammlung von „Momumenta Sepulcralia Antiqua“, Abbildungen von römischen Grabstätten und Grabdenkmälern, herauszugeben. Die frühesten Ätzungen möchten schon bald nach der Mitte der vierziger Jahre entstanden sein und sind mit

in diese Sammlung aufgenommen worden. Seit 1752 ging Piranesi dann weit über den ursprünglichen Plan hinaus und änderte dann auch den Titel.

Zuerst entstanden der zweite und dritte Band, die unter dem Titel Monumenta Sepulcralia Antica dem Lord Charlemont gewidmet werden sollten. Ihr rein wissenschaftlicher Wert ist sicherlich von größerer Beständigkeit als etwa der des ersten Bandes, da es sich hier um eine durchaus realistische unparteiische Wiedergabe vorhandener Dinge handelt. Man vermißt jedoch den beschreibenden Text — Piranesi ist noch wortkarg —, auch wohl die historisch-topographische Betrachtung. Freilich eine kunsthistorische Behandlung des von Piranesi gesammelten reichhaltigen Materials zu verlangen, wäre zu viel. Sie war dem Italiener fremd (und Winckelmann war noch in Deutschland), er beschränkte sich darauf zu sammeln, wie auch Piranesi hier zwar ein getreuer, aber doch nur ein Sammler ist. Das Zusammentragen überhaupt charakterisiert den italienischen Gelehrten jener Zeit[1]) und im besonderen war die Publikationslust, die auch Piranesi ergriffen hatte, eine Eigenschaft der Oberitaliener, während die römischen Gelehrten eher eine Publikationsunlust besaßen[2]). Den Vorwurf nun, es sei hier, wenn auch in anschaulicher greifbarer Form, Wissen nur angehäuft und nicht geordnet, kann man diesem Werke, wenn wir vom ersten Bande absehen, nicht ersparen. Doch hat dies Zusammentragen ein Gutes mit sich gebracht. Es sind in den Monumenta Sepulcralia mehrfach recht glückliche Zusammenstellungen erfolgt, nämlich die von ihrem ursprünglichen Standorte entfernten Graburnen oder Sarkophage sind hier wieder in die gehörige Umgebung gebracht, ein Verfahren, das schon seltene Kenntnisse erforderte. Bis jetzt haben wir weiter kein Werk, das ähnlich anschaulich über dies Gebiet römischer Kultur handelte, und wenn man einmal daran gehen sollte, die Geschichte des antiken Grabmales zu schreiben, wird man in Piranesis Antichità Romane (über 100 Tafeln bringen eine Fülle zum Teil verloren gegangenen Materials) wertvolle Beiträge dafür finden. Im vierten Bande setzt Piranesi das Thema „Antike Grabmäler" noch in dem Mausoleum Hadriani fort und geht von da auf die stadtrömischen Brücken, die Theater und Portiken über. Um beurteilen zu können, inwieweit Piranesi originell ist, vergleiche man diesen Band mit des Antoine Desgodetz' Werk über die römischen Bauten[3]), als dessen Fortsetzung und Ergänzung er gewissermaßen betrachtet werden kann, nur ist Piranesi doch mehr Künstler und legt eben mehr Wert auf die Treue der Wiedergabe. Jedoch kümmert er sich im Gegensatz zu Desgodetz kaum um die Verhältnisse eines Baues, in denen doch der größte Teil seiner Schönheit beruht, nur wenig um die Profile der Bauglieder, denn er sieht die Schönheit allein in der festen massigen dauerhaften Konstruktion (s. u.), und in der entsprechenden charakteristischen Gestaltung des Äußeren, d. h. der Oberfläche. Sein Verdienst besteht nun hier, abgesehen

---

1) „In der italienischen Gelehrtenwelt waren historische Ideen, künstlerische Beurteilung noch unbekannte Größen: nur mit entlegener Gelehrsamkeit, durch Herbeischaffung massenhaften Rohstoffes aus dunklen Schachten, durch schwierige Künste konnte man es zu Ehren bringen". (Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen III, S. 299).

2) Sie lächelten über die „grande ansietà di sapere, e di stampare" der Toskaner (s. Justi, Zeitschr. f. bildende Kunst 1872, S. 342).

3) Les édifices antiques de Rome, mésurés et dessinés très-exactement sur les lieux par feu M. Desgodetz, Architecte du Roi. Nouvelle édition (1779).

von der getreuen und schönen Wiedergabe, hauptsächlich darin, daß er z. B. an den Brücken die Konstruktionen derselben, die Bautechnik aufweist, ferner, daß er an ihnen die Verbände untersucht und das Ursprüngliche von neuen Zusätzen trennt, und daß er mit allen graphischen Mitteln die Steinart und ihre Bearbeitung darstellt[1]). Hier tritt jedoch eine Erscheinung ein, die gegenüber den vorangehenden Abbildungen neu ist und bereits des öfteren zu ungerechten Bedenken Anlaß gegeben hat. Piranesi versucht von den Unterbauten der Brücken, des Mausoleum, der Portikus des Cn. Octavius und des Marcellus-Theaters Rekonstruktionen, die meist deutlich als solche gekennzeichnet sind. Da sie in einzelnen Fällen als unrichtig nachgewiesen werden konnten und sonst nirgends in der Antike vorkommen, müssen sie als für jene Zeit unwahrscheinlich abgelehnt werden[2]). Entweder sind sie der Phantasie Piranesis entsprungen oder sie mögen als Äußerungen der Theorien venezianischer Tiefbauarchitekten zu betrachten sein. Denn jetzt kam Piranesi manches zugute, was er in Venedig gelernt hatte. Seine bautechnischen Studien unter Matteo Lucchesi, die Lektüre der alten Schriftsteller, des Plinius wie des Vitruv. Letzteres kommt auch in der Vorrede (Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane I, S. 1) zum Ausdruck. Ja, er sagt dort, er habe bei seinen Forschungen besonders Vitruv, der damals bei den Gelehrten wieder eine Rolle spielte, im Auge gehabt: „Ich habe in diesen Bänden mit möglichster Genauigkeit die (im Titel) genannten Überreste abgebildet . . . nachdem . was . ich . . habe abzeichnen können im Verlaufe vieler Jahre voller unermüdlicher genauester Beobachtungen, Nachgrabungen und Untersuchungen („infaticabili essatissime osservazioni, cavi, e ricerche"), Dinge, die früher niemals in Übung gewesen sind (!) und die besonders zur Erleuchtung der Vorschriften Vitruvs dienen können („alla dilucidazione dei precetti di Vitruvio"), soweit diese sich auf die Einteilung, Dauerhaftigkeit, Majestät und Schönheit der Gebäude beziehen . . ."

Diese Worte bedeuten nicht mehr und nicht weniger als ein neues Programm und eine neue Methode: Erforschung der Technik und Konstruktion der römischen Baukunst, mit neuen Mitteln (cavi) und unter Benutzung der Nachrichten der alten Schriftsteller. Es kam ihm daher auch bei den Abbildungen mehr auf die Darstellung des Materials, der Technik, als auf die Benennung der Gebäude und Ruinen an[3]).

Ein besonderes Verdienst Piranesis ist es, daß er mit der gesamten modernen Schriftstellerei, mit der im 17. und 18. Jahrhundert gänzlich verwilderten Topographie aufräumt und auf die alten Quellen zurückgreift. Er habe, so sagt er im Vorwort, bei

---

1) Man lese die Erklärungen zu Tafel VII; dort heißt es u. a.: „ . .gli Antichi hanno posto maggiore studio e fatica nel lavoro che al di fuori delle loro fabbriche avendo la mira più alla stabiltà delle medesime, che all' esterna apparenza", und treffend fährt er fort: „E ben vero, che simili fabbriche magnifiche, vaste, perpetue, a giorni nostri si possono ammirare più facilmente che imitare!"

2) Ich verdanke diese Hinweise Herrn Richard Delbrueck, der verschiedene jener Substruktionen untersucht hat.

3) In einem Falle hat diese neue Methode auch zu einem interessanten Ergebnis geführt: Die Untersuchung des Grabmals der Cäcilia Metella (s. die letzten Tafeln des 3. Bandes) führte zur Rekonstruktion der von Vitruv beschriebenen Hebewerkzeuge und deren Verwendungen, an der Hand von dort beobachteten Steinmalen. Die Feinheit dieser Untersuchung kann sich schon mit der von Winckelmann in seinen Monumenti geübten messen.

seinen Bemühungen die modernen Schriftsteller nicht benutzen können, da sie ungenau und unvorsichtig geschrieben hätten, er habe sich allein auf sein Auge und die alten Quellen verlassen können. Um nicht weitschweifig zu werden, habe er die Beweisführung dort, wo seine Behauptungen augenfällig waren oder mit den lebenden Schriftstellern übereinstimmten, weggelassen[1]).

Der erste Band, als Einleitung zu den folgenden gedacht und reich an mannigfachem Inhalt, bringt zunächst eine Übersichtskarte der innerhalb der Mauern Roms befindlichen Altertümer; an diese schließen sich Abbildungen (Taf. II—VII) der Reste des kapitolinischen Stadtplans, in einer Vortrefflichkeit, die nicht wieder überboten werden kann. Diese topographischen Ausführungen ergänzt ein Katalog der Altertümer, der ihre Entstehungszeiten und -Ursachen mitteilt und dann durch 60 Kupfer, größtenteils Veduten (Taf. VIII—XXXVII) erläutert wird.

Der zweite Teil des Bandes bringt eine Reihe spezial topographischer Pläne (Taf. 39—43) mit textlichen Erläuterungen; und zwar sind es Grundrisse, in denen die Phantasie Piranesis einen weiten Tummelplatz gefunden hat (man kann hier in der Mannigfaltigkeit originell gestalteter Räume, in Platzanlage und Gebäudegruppen wiederum seine architektonische Begabung bewundern). Es sind dies die Übersichtskarte der römischen Wasserleitungen (von der Piranesi ausdrücklich betont, sie sei keine „tavola a capriccio"; in dieser Rechtfertigung liegt doch wohl eine Selbstanklage!); ein Grundriß vom Castro Pretorio, ein solcher vom sogenannten Ninfeo di Nerone, von den Diocletians-Thermen, ein Plan vom Forum Romanum, das noch Piranesi in westöstlicher Richtung, nach dem Forum Boarium zu liegend sich dachte, und schließlich von den Bauten auf dem kapitolinischen Hügel und einer Ansicht von dessen ursprünglicher Beschaffenheit.

Am 9. Mai 1756 endlich, nachdem die gelehrte Welt schon lange darauf gewartet hatte[2]), erschien das große Werk mit vier großen radierten Widmungsblättern (je eins vor jedem Bande) an James Caulfield, Viscount of Charlemont. Das Erscheinen war verzögert worden eben durch diese Widmung, die dann schließlich durch die „lettere di giustificazione" widerrufen — in mehreren Fällen auf den bereits ausgegangenen Exemplaren ausradiert und dann überhaupt von den Platten getilgt wurde, da der durch die Widmung Geehrte und als Beschützer der schönen Künste Verherrlichte einer moralischen Pflicht gegen den Künstler nicht genügen zu wollen schien. Eine unerquickliche Angelegenheit, die wir hier füglich übergehen können, zumal da sie mit einem, wie uns scheint, unbegründeten Widerruf der Rechtfertigungsbriefe endete.

---

1) Der Consultore dell' Indice rühmt denn auch dem Werke nach, es sei „con tanta chiarezza e brevità" geschrieben wie kein zweites derart. Wir hingegen wünschten jene Beweisführungen lesen zu können.

2) Der Abbé Barthélémy schreibt an den Grafen Caylus aus Rom unter dem 12. Mai 1756 (s. Voyage en Italie de M. L'Abbé B., publié par A. Sérycis, Paris 1801, S. 132): „Je vous envoie un projet d'ouvrage du sieur Piranèse; vous le connaissez peut-être déjà, mais vous ignorez que ce projet est rempli. Ces quatre grands volumes in-folio viennent de paroître, il y a trois jours: je les ai parcourus avec trop de rapidité pour vous en dire mon avis; je vous en parlerai dans la suite". [Leider spricht er doch nicht mehr davon; man hätte gern mehr vom unmittelbaren Eindruck, den Piranesis Werk machte, gehört].

Aber wir lernen aus diesen Briefen recht wohl den Menschen Piranesi kennen und seinen Stolz auf dies Werk, das er mit dem eigenen Bildnis, von Freundeshand geätzt, zu schmücken nicht Anstand nahm, ein Beginnen, das Winckelmann, von seinen Freunden in ähnlicher Lage dazu aufgefordert, sich zu tun scheute[1]). Piranesi schrieb in diesen Briefen (S. XI): . . . ich bin so kühn zu glauben, wie Horaz ein Werk vollendet zu haben, daß die Nachwelt erleben und so lange dauern wird, so lange es Leute gibt, die begierig sind, das kennen zu lernen, was in unserem Jahrhundert noch übrig war von den Ruinen der berühmtesten Stadt der Welt . — . . . dieses Werk ist nicht von der Art jener, die man in der Menge der Bücher einer Bibliothek miteinander verwechselt, sondern . . . es enthält ein neues System über die Denkmäler des alten Rom . . .“

Uns dünkt diese Hoffnung berechtigt und dies Selbstlob nicht unbescheiden. Man bedenke, daß hier ein Privatmann, aus eigenen Mitteln — er erhielt nur die Vergünstigung vom Papst Benedikt XIV., zweihundert Ballen Papier zollfrei einzuführen[2]) — als sein eigener Zeichner und Ätzer[3]) (und was für einer!), ohne wissenschaftliche Beihilfe ein epochemachendes Werk in vier dicken Foliobänden mit insgesamt 224 großen Tafeln und selbstgefertigtem Buchschmuck herausbrachte, ein Unternehmen, das heute einer reich dotierten Akademie Ehre machen würde.

Und dies alles in dem unbegreiflich kurzen Zeitraum von fünf Jahren: begonnen wurde die Ausführung 1751 — die Messungen und Zeichnungen liegen zum Teil allerdings viel weiter zurück, ebenso einige Kupfer des zweiten Bandes —, beendet 1755[4]). Und doch lag die Hauptarbeit nicht dort, wo man meint, in den Radierungen — unser Meister war im Radieren außerordentlich gewandt —, sondern in den Aufnahmen: „die eine große Tafel, in der der Lauf der antiken römischen Wasserleitungen gezeigt wird, forderte von mir nicht weniger denn sechs Monate; denn sie faßt ja nicht nur alles, was dies Gebiet betrifft zusammen, sondern geht sogar über zu einer nachdrücklichen Kritik der Irrtümer, die die Herren Poleni, Fabretti und so viele andere, bei all ihrem wohlverdienten Ruhm, in der Behandlung römischer Ruinen begangen haben, die um so gut gekannt zu sein wie ich es zu ihrer Veröffentlichung für erforderlich hielt, andere Betrachtungen erfordern als die, die man in der Behaglichkeit der Studierstube (nella tranquillità del gabinetto) anstellt.“ (S. lett. di giust. VII).

Der Erfolg konnte bei solchen ungewöhnlichen Anstrengungen denn auch nicht ausbleiben. Nicht nur, daß trotzdem die Agenten des Lord Charlemont das Werk in Mißkredit zu bringen suchten, die Nachfrage außerordentlich groß war — aus Paris wurden

---

1) Merkwürdig: der dritte große „Antiquar“ des Jahrhunderts Graf Caylus soll bereits sein (gestochenes) Bildnis dem ersten Bande seines „Recueil“ vorangestellt haben, als ihn dieses reute und er es eigenhändig aus den gebundenen Exemplaren wieder entfernte (s. E. et J. de Goncourt, Portraits intimes du dix-huitième siècle, unter: „Caylus“).

2) Das macht allerdings eine Ersparnis von 1200 scudi romani (s. lett. di giust. S. 7).

3) Nur im Figürlichen zog er zu seiner Unterstützung Jean Barbault heran; außerdem sind einige Grabkammern von Girolamo Rossi schlecht genug geätzt.

4) Man vergleiche die Schnelligkeit in der Produktion (oder die der folgenden Werke) etwa mit dem Tempo, in dem Robert Adams Werk über die Ruinen des Diocletians-Palastes in Spalatro (ein Band in Folio mit 60 Tafeln) ausgeführt wurde; 1755 geschahen in wenigen Monaten die Aufnahmen von zwei Architekten und zwei Zeichnern, 1764 endlich erschien das Werk in London.

gleich nach dem Erscheinen 200 Exemplare bestellt; das ist für damalige Verhältnisse sehr viel —, auch eine seltene Ehrung wurde seinem Schöpfer zuteil. Die Londoner antiquarische Gesellschaft ernannte ihn im Frühjahr 1757 mit zuvorkommenden Ausdrücken zu ihrem Ehrenmitglied[1]).

Piranesi ruhte nicht auf solchen Lorbeeren aus. Er nahm sofort nach Beendigung dieses großen Werkes zwei andere in Angriff, die ihn die nächsten sechs bis sieben Jahre (bis 1762) vollauf in Anspruch nahmen: zuerst das dicke Buch mit dem Titel: Della Magnificenza ed Architettura de' Romani, dessen umfangreicher Text (212 Folioseiten) erst nach 1758 vollendet worden sein kann, dann: Il Campo Marzio dell' antica Roma, das 1762 erschien.

Gewiß war es ein gut Teil Ruhmsucht, die ihn zu diesen neuen Werken antrieb, nicht wohl die rein persönliche Ruhmsucht des Cinquecento, es war die Ruhmsucht seines Jahrhunderts, des gelehrten Jahrhunderts, und diese war vorzüglich antiquarisch wissenschaftlich. Wie Graf Caylus sich mit seinem Recueil d'antiquités ein Denkmal setzen wollte, das seinen Tod überdauern sollte, wie die Päpste mit Altertümersammlungen auf ihren und der ewigen Stadt Ruhm bedacht waren, so war auch Piranesi darauf aus, mit neuen Werken seinen Ruhm zu mehren und Roms Ruhm zugleich. Es hat kaum einen leidenschaftlicheren Verehrer dieser Stadt gegeben wie ihn. Seine Lebensarbeit war eine Verherrlichung des alten Römergeistes, und wie er in seinen Rechtfertigungsbriefen mit Argusaugen über seinem guten Namen, seiner Ehre wacht, so auch über der Ehre und dem guten Namen der Römer. Man kann ihn nicht empfindlicher kränken als wenn man die alten Römer herabsetzt oder gar beschimpft. Dann rüstet er sich und ergreift die Feder. Aus einem solchen Anlaß ist diese Schrift „Della Magnificenza" etc. entstanden; sie trägt einen stark polemischen Charakter.

Dieser Umstand macht die Lektüre des zu umfangreichen Buches zu einer unerfreulichen Arbeit, diese Mischung von Positivem und Negativem, von Angriff und Gegenbehauptung führt dazu, daß man den Plan in der Behandlung des Themas nicht mehr übersehen kann und den Faden oft genug verliert. Die Verbindung der Kapitel erscheint einem nur lose und zufällig, sie werden zumeist durch polemische Äußerungen — wenn auch durchaus vornehmen Charakters — eingeleitet.

Zwei Autoren sind es nun, gegen die sich die Schrift richtet und die Piranesi scharf aufs Korn nimmt. Der erste ist ein Engländer: im Jahre 1755 waren in London anonym eine Reihe Dialoge unter dem Titel „The Investigator" erschienen, die die Bedeutung der Goten (lies: Germanen) für die Kultur des heutigen Europa behandelten. Den Goten werden da alle erdenklichen Vorzüge zuerkannt, sie seien die Urheber des gegenwärtigen europäischen Glückes (man sieht, Woltmanns Anschauung ist schon sehr alt!), alle großen europäischen Nationen verdankten ihnen Macht und Ansehen, auf sie sei die Reformation Luthers und Calvins zurückzuführen, durch die der Nebel der Unwissenheit, der über Europa lag, zerstreut worden sei, während der Verfall der Künste Schuld der Katholiken sei usw. Man wundert sich und begreift nicht, warum sich Piranesi mit einem solchen Autor und mit solchen Thesen befaßte, wenn es nicht ein Vergleich

---

1) Diese Kenntnis verdanke ich der Mitteilung des Mr. W. H. S. John Hope an Herrn Dr. Felix Meiner. Danach soll Piranesis Aufnahme am 7. April 1757 beschlossen worden sein.

gewesen wäre, der zwischen den Römern und den in ihr Reich einfallenden Barbaren auf S. 90 gezogen wird: „. . . they were not like the Romans a gang of mere plunderers sprung from those who had been, but a little while before their conquest of Grece naked thieves and runaway slaves . . . —!" sowie einige abschätzige Äußerungen über die römische Architektur aus dieser Zeit, die nur Maurerarbeit gewesen sei, gegenüber derjenigen, die die Römer später von den Griechen bekommen hätten, die Piranesi veranlaßten, den Beweis zu führen, daß die Römer schon vor der Eroberung Griechenlands „Pracht und Architektur" besessen hätten. Aber es scheint mir fraglich, ob es ihm mit den zahlreichen Zitaten über die Kunst jener Zeit aus Autoren wie Livius, Plinius und Dionys, die in den ersten 44 Kapiteln aufgespeichert worden sind, geglückt ist, darzutun, daß es im königlichen und frührepublikanischen Rom (bis ins zweite Jahrhundert vor Christus, sehr „prächtig" ausgesehen habe. Doch mag zugegeben werden, daß das Wort „magnificenza" eine andere Bedeutung für ihn hatte — es ist ein Begriff, der schon im 16. Jahrhundert auf römische Baukunst angewandt wurde[1]) —, er gebraucht es für jede Kunstäußerung des jugendlichen Römervolkes, insbesondere für die technischen Bauten der frührepublikanischen Zeit: „le cloache, i riempimenti delle valli, le mura di Roma, gli acquedotti, e lastrici e gli argini delle vie", die einem Dionys, einem Livius und Plinius „nicht gemeine Dinge" schienen (S. 51). Was Vitruv von der Baukunst fordert, das finde man in diesen Bauten: „fermezza, utilità, bellezza"; die Festigkeit dieser Bauten, in der ihre Schönheit beruhe, sei so groß, daß sie die Stürme der Zeiten überdauert hätten; und es habe in jenen Zeiten noch manchen anderen Bau gegeben, der diese Forderungen erfülle. Alle diese Bauten seien vor der Berührung mit den Griechen entstanden und darum als originelle Schöpfungen anzusehen; die Überlegenheit der Römer über die Griechen auf technischem Gebiet sei schon in diesen Jahrhunderten vor ihrer gegenseitigen Berührung so groß gewesen, daß sie von Griechen selbst anerkannt worden sei.

Der zweite Teil (er beginnt bei Kap. 45), in dem Piranesi die griechische mit der römischen Architektur des weiteren vergleicht, ist gegen das Buch eines Franzosen gerichtet, gegen David Leroys „Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce" (Paris 1758). Leroy stellte bei seiner Untersuchung folgende pädagogische Frage in den Vordergrund: Welche Bauten müssen wir Architekten studieren und uns zum Muster nehmen, die in Griechenland oder die in Italien befindlichen? Er beantwortet sie dahin, daß die griechischen Bauten die echten, die reinen seien, in Italien nur Kopien, und oft genug recht schlechte, weshalb nun alle Architekten nach Griechenland reisen sollten. Piranesi bekämpft beide Thesen: er greift die griechische Architektur an, die man sich gar nicht zum Muster nehmen könne, denn die griechische Architektur und Dekoration sei durchaus kapriziös (sie widerspräche der Regel), und seitdem sie in Italien eingeführt worden sei, hätten die römischen Architekten begonnen, sich die Laune der Griechen zum Gesetz zu nehmen (a ricever per legge il capriccio dei Greci). Und nun leistet er sich etwas Ungeheuerliches: er nennt als Beispiel für diese „Laune" S. Marco in Venedig, dessen Säulen, Kapitäle, Chornischen, Marmortafeln aus Griechenland kämen, „aus denen man sich leicht ableiten könne, wie regelwidrig der Geist der

1) Z. B. Antonio Lafreri, Speculum Romanae magnificentiae, Romae 1575.

Griechen in der Architektur (!) gewesen sei, indem sie sich nach und nach die Freiheit genommen hätten, darin alles zu machen, was sie wollten“[1]). Vieles der Art sehe man auch in Rom, das entweder aus Griechenland stamme oder in Rom von griechischen Architekten erfunden worden sei (man sehe dazu die Antichità Romane ein und Tafel VI—XX dieses Buches). Überhaupt brauche man nicht nach Griechenland zu reisen, um griechische Architektur zu studieren, es gäbe genug griechische Kunst in Italien (S. 193).

Diese Äußerungen würden ganz unverständlich erscheinen, wenn man nicht bedächte, daß für Piranesi Rom immer noch der Mittelpunkt der Welt war, daß die altrömische Baukunst seinem und Vitruvs Ideal entsprach (s. o.), die altrömische, das ist die echtrömische, wie sie vor der Berührung der Römer mit den Griechen gepflegt wurde, sie ist gleichbedeutend mit der toskanischen (etruskischen), die durchaus unabhängig von der griechischen (= dorischen) entwickelt worden sei (auf Taf. V vergleicht Piranesi die Verhältnisse der dorischen mit der toskanischen Säule!); vielmehr könne man einen Zusammenhang zwischen der toskanischen und der ägyptischen Architektur finden (S. 105). Von diesem Standpunkte aus kann man es auch verstehen, daß er die ganze spätere republikanische und kaiserzeitliche als durchaus unschön und unoriginell ablehnt, weil er sie für griechisch hält. Die nach seiner Auffassung aus diesen Zelten stammenden also „griechischen“ und von ihm auf Taf. VI—XX abgebildeten Bauformen (Kapitäle, Basen, Architrave usw.) sind überreich dekoriert, aber wie man annehmen muß, seinem Empfinden nach durchaus nicht „großartig“, sondern unschön. Ist doch die griechische Ornamentik „monströs und der Natur widersprechend“ (S. 101)! Verwenden die Griechen doch den kostbarsten Marmor zu ihren Bauten, und das sei Luxus, und der Luxus in der Kunst sei fast immer ein Feind des guten Geschmackes und blende nur gemeine Seelen, wie Graf Caylus sage[2]). Auch haben die Römer nicht die Architektur der Griechen übernommen, sondern nur ihren Luxus in den Marmorsorten usw. (S. 61 u. 69). Auf diese und ähnliche Weise sucht er die Thesen Leroys ins Wanken zu bringen und sie an den Wurzeln abzuschneiden, mit allen Mitteln die griechische Architektur als eine Verirrung hinzustellen und die römische herauszustreichen.

Jedoch wird man Piranesi zugestehen müssen, daß er aufs eifrigste bemüht ist, das Originelle an der römischen Architektur aufzufinden und daß er ihr Wesen richtig charakterisiert hat, indem er es im Technisch-Schönen (das Zweckmäßige ist das Schöne, sagt man heute) sieht[3]). Auch wird man zur Entschuldigung seiner „abenteuerlichen

---

1) „. . . . della quale pià facilmente desummersi quanto sia stato irregulare l'ingegno de' Greci nell' architettura, essendosi eglino preso apoco a poco la libertà di farvi tutto che volevano“.

2) „Le luxe dans les arts, presque toujours ennemi du goût eblouit les âmes vulgaires, il ne fait qu'une médiocre impression sur les véritables conoisseurs à qui toutes les matières sont indifferentes, et qui ne recherchent dans un ouvrage que l'ouvrage même“. Von Piranesi auf S. 32 zitiert ohne Angabe woher.

3) Noch Auguste Choisy (in L'art de bâtir chez les Romains, Paris, 1873) kommt zu dem gleichen Schlusse, nur auf einem anderen Wege, nämlich aus der Untersuchung der spätrömischen Bauten, die Piranesi überhaupt nicht herangezogen hat; das „Römische“ an der römischen Baukunst sei die Technik und die Konstruktion (L'art de bâtir im Gegensatz zu l'architecture!); in ihren Bauten sprechen die Römer ihre Haupteigenschaft aus: Le génie organisateur. Auch Choisy meint, die Kargheit an Dekoration sei charakteristisch für die römische Baukunst: der Römer baute, andere verschönten sein Werk (s. die Introduktion u. S. 170).

Geschichtsgliederung" anführen müssen, daß, wer nicht an Ort und Stelle gewesen, sich damals noch kein völlig klares Bild von der griechischen Architektur machen konnte; allerdings bedeutete ja Leroys Werk nun darin einen großen Fortschritt, insofern als aus seinen guten Abbildungen viel zu schöpfen war. Aber man mißtraute ihm eben, sogar Winckelmann, der in einem Briefe unverhohlen seine Freude über die Abfertigung, die Leroy durch Piranesi erhalten sollte, aussprach[1]).

Die wissenschaftliche Welt stand damals am Vorabend bedeutender Umwälzungen. Die beginnenden Verwirrungen, eine gewisse Angst für in Gefahr kommende Besitztümer, ein offener Groll gegen die, die sie in Gefahr brachten, spricht sich in Piranesis Schrift aus: Die Vorherrschaft der römischen Architektur, die fast zwei Jahrtausende in Europa gedauert hatte, drohte in Verlust zu geraten. Das baukünstlerische Ideal schien von Rom nach dem fernen Griechenland oder gar dem Orient gewandert zu sein. Alle feststehenden Anschauungen, die unter dem Schutze Vitruvs aufgebaut waren (wie noch die der Antichità Romane), gerieten in Fluß, drohten von den Hämmern kühn auftretender Forscher zerschlagen zu werden. Engländer und Franzosen waren im östlichen Mittelmeer daran, die Baureste alter Zeiten zu untersuchen und aufzunehmen und mit ihrer Hilfe Neues zu verkünden über den Ursprung der europäischen Architektur und den Gang ihrer Geschichte.

Was wußte man bis dahin eigentlich von den Resten der griechischen Baukunst und von ihrer Beschaffenheit? Die Reisebeschreibungen von Spon und Wheler, die 1676 in Griechenland gewesen waren, berichteten wenig über die Künste. 1687 war Fanelli, ein Venezianer, dort, der in seinem Werke „Athene Attica" von den Altertümern von Hellas erzählte. Seitdem hatte man nichts Zusammenhängendes gehört[2]). Mit einem Schlage wurde es jetzt anders. Die Jahre 1755 und 1756 bedeuten die Wende: außer Leroy, der um diese Zeit in Athen war, erforschten die Engländer Stuart und Revett damals die Bauten Athens[3]), Wood und Dawkins nahmen die Ruinen von Palmyra und Balbeck auf, Robert Adam reiste nach Spalatro, um den Palast des Diocletian zu erforschen, der Graf Gazzola hatte die Tempel von Paestum zeichnen lassen und bereitete ein Werk über sie vor, und auch anderwärts regte sich der Forschergeist. — Schließlich betrat Ende des Jahres 1755 Winckelmann — man möchte sagen gerade zur rechten Zeit — römischen Boden, und auch ihm kamen Gedanken über die Geschichte der Architektur, die er 1762 in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten veröffentlichte, in denen er seine auf italienischem Boden gemachten Erfahrungen und was ihm die Lektüre der Schriftsteller über griechische Baukunst gelehrt hatte, mitteilte. Die Italiener aber blieben in der Hauptsache davon unberührt. Sie hielten an den über-

1) Winckelmann an L. Usteri aus Castel Gandolfo vom 28. Juli 1761: „— Le Roi aber bekommt seine Abfertigung in einem großen Werke des Piranesi von der Baukunst in latein. und ital. Sprache, welches fertig ist bis auf das Bildnis des Papstes, dem es zugeeignet worden. Es kostet 5 Zecchini. —" (S. Ws. Briefe an seine Züricher Freunde, herausg. von H. Blümner, 1882, Brief XII, S. 39.) — Demnach ist „Della Magnificenza etc." erst 1761 erschienen, doch wurde schon am 27. Mai 1760 die Approbation erteilt.

2) Vor Leroy war von Guilletière eine Reise nach Griechenland verfaßt worden, er schrieb nach Notizen, die er 1669 von seinem Bruder erhalten haben wollte. Leroy meint in der Vorrede, es sei nichts davon zu halten.

3) The antiquities of Athens by Stuart & Revett, London 1761, Fol.

lieferten Anschauungen fest. Piranesi, der 1756 eine systematische Darstellung der römischen Baukunst gegeben hatte, betrat nun allerdings mit „Della Magnificenza" ebenfalls den Boden historischer Untersuchung. In dem darauf folgenden Werk „Il campo Marzio dell' antica Roma" macht er, wenn seine Untersuchung auch räumlich beschränkt ist, einen weiteren Schritt auf diesem Wege.

Wir beobachten hier, daß Piranesi den gleichen Weg wie Winckelmann zurücklegt. Winckelmann ging aus von den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" (1755), einer Schrift nicht für Gelehrte, sondern für „Künstler und Kenner", wie Piranesi 1743 seine „Architetture e Prospettive diverse" und noch 1753 seine „Trofei", die einen den Kunstfreunden, die andern den Künstlern zudachte: beide Männer wollten also Erzieher zur Kunst sein. Dann gingen sie zu beschreibenden oder systematischen Abhandlungen über (Beschreibungen der Statuen des Belvedere; Antichità Romane), und schließlich erhoben sie sich zu einer geschichtlichen Betrachtung: Winckelmann erklomm die höchsten (damals erreichbaren) Stufen mit seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764).

Wie Piranesi sich die Geschichte der Baukunst malt, das haben wir gesehen. Doch liegt der Hauptwert seines Werkes nicht im Text, sondern auch hier wie bei den Antichità Romane in den Tafeln (38), sie enthalten wertvolleres als der gesamte Text, und man wünschte lieber über die Abbildungen selbst, die nämlich nur zum kleinsten Teile Textillustrationen sind, mehr zu hören.

Auf Taf. II—V wird die Konstruktion der Cloaca Maxima dargestellt. Die Taf. VI—XX enthalten eine Fülle von Kapitälen, Basen, Friesstücken aller Art (von griechischer Arbeit, wie Piranesi meint), die er in römischen Vignen, Villen, Sammlungen, Kirchen, bei Steinmetzen usw. aufgestöbert und abgezeichnet hat. Taf. XXII—XXIX befassen sich mit der Konstruktion des dorischen wie des tuskanischen Tempels, worüber der Text ausführlich handelt. Taf. XXXI—XXXIV erläutern Piranesis Auffassung von der griechischen Architektur (die Abbildungen sind aus Leroys Werk zusammengestellt). Taf. XXX bringt eine Darstellung vom Emissar des Albaner Sees, Taf. XXXV vergleicht griechischen mit römischen Fensterdekor u. a. Taf. XXXVII erläutert durch Skizzen die Puteolanische Bauinschrift. Taf. XXXVIII endlich bringt einen Rekonstruktionsversuch für den Monopterus des Vitruv.

Piranesi widmete dies Werk dem Papst Clemens XIII. und zierte es mit einem prächtigen Bildnis dieses seines Gönners und Landsmanns, das Domenico Cunego zeichnete und stach[1]).

Wir nannten bereits Piranesis Abhandlung über das Marsfeld unter seinen historischen Werken; sie darf so heißen, wenn man in der Erkenntnis mehrerer Perioden in der Baugeschichte des Marsfeldes den ersten Schritt zu historischer Betrachtungsweise sehen will. Gleich im Vorwort skizziert er mit ein paar Strichen die Bedeutung des Marsfeldes zu verschiedenen Zeiten; in denen der Republik sei es den militärischen Übungen, den Spielen der Jugend vorbehalten gewesen, in den Kaiserzeiten sei es zum Vergnügungsplatz für das Volk bestimmt worden „und jede Art Gebäude erhob sich

---

1) Piranesi war am Stich beteiligt, inwieweit, läßt sich aus der Signatur „Piranesius et Cunego sculpserunt" nicht erkennen.

hier, so daß das Feld nicht mehr ein Anhängsel von Rom zu sein schien, sondern vielmehr Rom ein Anhängsel des Marsfeldes, wie Strabo bezeugt“[1]).

Piranesi handelt in sechs Kapiteln, zuerst von der Lage des Marsfeldes, dann von seiner Bedeutung und den Bauten daselbst bis zu Tarquinius Superbus, im dritten über die Geschichte des Marsfeldes bis auf Cajus Flaminius und bis auf Cäsar im vierten; die Bauten unter Augustus behandelt das fünfte, das sechste schließlich die Periode des Kaiserreiches bis zu seinem Untergang. Die Kapitel geben eine chronologische Aufzählung von Bauten, und führen die Stellen der alten Autoren, die darüber berichten ohne sie zu beurteilen, an, die Art, das Aussehen dieser Bauten selbst wird nicht beschrieben oder etwa in Umrissen angedeutet und nur zwei längere Abhandlungen finden sich, die eine von den Kolonnen des Marc Aurel und des Antoninus Pius (S. 54—59), die andere über den Obelisk des Sesostris, den Augustus im Jahre 20 v. Chr. nach Rom brachte und auf dem Marsfelde als solarium aufstellte. Das Pantheon, das am besten erhaltene Gebäude des Marsfeldes, will Piranesi in einem Bande für sich behandeln (S. 37)[2]).

Die Taf. I—X illustrieren in Plänen auf wahrhaft vorbildliche Weise die chronologische Aufzählung; Taf. I gibt die Lage des Marsfeldes, Taf. II in drei Karten die drei Hauptperioden (bis auf Augustus) in Rekonstruktion, Taf. III die Reste aus der Vogelschau, Taf. IV dieselben im Grundriß, Taf. V—X eine kolossale, fabelhafte Gesamtrekonstruktion (zum Teil gilt wohl auch von ihr, was oben von der Rekonstruktion des Forum Romanum gesagt worden war). Die übrigen (XI—XXXVIII) sind Ansichten von den Resten der alten Gebäude, befreit von ihrer modernen Umgebung; Rekonstruktionen sind gegeben auf Taf. XIII, XXX, XXXVIII (Arco di Porto Gallo), XXXXVI, XXXXVIII (Amphitheater des Statilius Taurus u. a.).

Dies Werk ist ein Denkmal der Freundschaft Piranesis mit dem schottischen Architekten Robert Adam, dem es Piranesi zueignet und den er den Veranlasser dazu nennt. Im Widmungstext[3]) erinnert er Adam — dieser war in den Jahren 1751—1755 in Rom, von wo aus er nach Spalatro ging (s. o.) — an jene Zeiten, wo sie gemeinsam Roms Altertümer besucht und studiert hatten, und wo sie die „Pracht und Form“ der Gebäude betrachteten, besonders so oft sie ins Marsfeld kamen, . . . „wobei Ihr dann oft genug in mich dranget, die Reste der Gebäude zu zeichnen und zu stechen und einen Plan vom ganzen Feld herauszugeben, den man mit einem Blick übersehen könnte“. Er habe diesem Drängen schließlich nachgegeben und versprochen, diese Aufgabe zu übernehmen, und die Freundschaft, die sie verbände, habe das Bedenken, daß diese Aufgabe zu groß für seine Kräfte sei, besiegt. Denn wer sich von jenen Bauten, von

---

1) Schon in den Antichità Romane hatte Piranesi in einem Artikel auf das Marsfeld hingewiesen, über das die Meinungen bisher auf falschem Wege gewesen seien, während eine Stelle des Strabo, die er wiedergibt, die Bedeutung desselben klar hervorhebe.

2) Er muß seinen Plan wieder aufgegeben haben, denn nicht er, sondern erst sein Sohn löste dies Versprechen ein (wahrscheinlich auf Grund von Zeichnungen des Vaters; Chronol. Übersicht Nr. 34).

3) Die Widmung ist außerdem eingegraben auf dem lateinischen Titelkupfer und dann auf dem großen Rekonstruktionsplan Taf. V—X, von dem Piranesi in der Vorrede hauptsächlich spricht.

denen heute nur wenige in modernen Gebäuden vergrabene Reste übrig sind, eine Vorstellung machen wolle, „könne es sicherlich nur auf Grund einer glücklichen Ahnung, oder er wird einer unerhörten Arbeit begegnen, die ohne Zweifel sehr hart, ja unerträglich sein wird[1]). Vor allem sei die Identifikation der von den alten Schriftstellern genannten oder beschriebenen Gebäude mit den heutigen Trümmern fast unmöglich, so daß man immer „alla cieca per tutto il Campo" wandere. Trotzdem dürfe sein Werk den Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen. „Um Euch meine Genauigkeit und Umsicht bei der Ausführung des von mir gegebenen Versprechens darzutun, darf ich in Wahrheit behaupten, daß es keinen noch so kleinen Teil des Feldes gibt, den ich nicht öfter und mit Aufmerksamkeit untersucht hätte, wobei ich auch, damit mir nichts entginge, mit mancher Ausgabe und Unbequemlichkeit die geheimsten Keller der Häuser besuchte und dabei viel wichtige Dinge fand, mehr vielleicht als über der Erde sind; solche Gebäudereste habe ich gesammelt, mit großer Genauigkeit abgezeichnet und schließlich, nachdem ich sie hervorragenden Kennern der Altertümer vorgelegt, um ihre Ansicht darüber zu hören, verglich ich sie auch noch mit dem alten Plan von Rom, der auf dem Kapitol ausgestellt ist, da ich mir schmeichelte, danach keinen Kritiker finden zu dürfen, der sich einbilden könnte, ich sei, anstatt auf fester Grundlage oder mit berechtigten Mutmaßungen, vielmehr mit meiner Phantasie (a capriccio) ans Werk gegangen. Gleichwohl gibt es etwas, das ich dennoch fürchten muß, nämlich, daß einige Dinge auf dieser Grundrißzeichnung des Marsfeldes viel eher phantastisch erfunden scheinen, als der Wirklichkeit entnommen. Wer diese nun mit der antiken Art der Baukunst vergleicht, wird einsehen, daß sie von dieser stark abweichen und sich der Gewohnheit unserer Zeit nähern. Aber wer dieser auch immer sei, bevor er einen des Betruges schuldig spreche, wolle er, bitte, die antiken Villen in Latium, die Hadrians in Tivoli, die Thermen, die Grabmäler und alle anderen erhaltenen Bauten in Rom, ferner besonders die vor der Porta Capena, prüfen: er wird nicht finden, daß die Modernen mehr Dinge gegen die strengsten Regeln der Baukunst erfunden haben, als die Alten. Mag es nun aus der Natur oder Eigenart der schönen Künste hervorgehen, daß sie, nachdem sie zum Gipfel gelangt sind, allmählich in Verfall und Untergang geraten, oder mag es die Neigung der Menschen mit sich bringen, daß sie sich auch noch in ihrem Beruf rühmen, alles sei ihnen erlaubt; es ist nicht zu verwundern, wenn wir sogar bei den antiken Architekten jene Dinge in Gebrauch finden, die wir an den Gebäuden unserer Zeit mitunter tadeln.

Hier, mein liebenswürdigster Herr Adam, habt Ihr das Marsfeld, wahrhaftig nicht erschöpfend behandelt, wie Ihr es von mir vielleicht verlangt habt, sondern so wie ich es, bei so großer Ungewißheit der Dinge und Dunkelheit der Zeitabschnitte, nur habe skizzieren können. Wißt Ihr ja doch wohl durch den Umgang mit mir, daß ich nicht Verstand genug besitze, ein jedes Ding anfangen zu können, noch Fleiß genug, es auch zu vollenden. Obschon mir überdies bei diesem Werke viele Dinge entgangen sind, und weit mehr noch — mit Eurer Erlaubnis — mich genarrt haben, werdet Ihr doch ohne Zweifel alle Monumente darin finden, wie, von wem und wann sie auf dem Marsfelde errichtet wurden, soweit ich sie bei der Lektüre der Schriftsteller sammeln konnte."

1) „. . . debba al certo farla da indovino, ovvero incontrare non so qual fatica, durissima senza dubbio, ed insupportabile".

Ich habe diese Worte der Widmung so ausführlich wiedergegeben, einmal weil sie das beste Dokument über die Freundschaft Piranesis mit Adam sind, dann aber auch, weil sie so recht deutlich die Aufgabe, die Piranesi gestellt war, die zu überwindenden Schwierigkeiten, die Methode seiner Forschung beleuchten, und schließlich die eigene Kritik des Verfassers geben und Einwänden im voraus begegnen wollen — vielleicht eine captatio benevolentiae des Lesers. Eins bleibt zu bedauern, nämlich daß ein guter Einfall, der Piranesi gegen Ende der Vorrede kam, jener Vergleich zwischen moderner und antiker Architektur aus Zeiten des Niedergangs, nur als Problem aufgestellt worden und in der Schrift selbst nicht behandelt worden ist — dadurch hätte sie auch kunsthistorische Bedeutung gewonnen. Es ist eben, als ob das historische Gefühl bei Piranesi nur gelegentlich und mit ein paar Schritten nur die Schwelle des Bewußtseins überschreitet, müssen wir doch feststellen, daß eine kunstgeschichtliche Betrachtung der Architektur des Marsfeldes fehlt, obwohl sie mit den Bauperioden gewissermaßen gegeben war. Trotz alledem bleibt der „Campus Martius" ein Werk, daß die topographische Forschung in neue Bahnen leitete (dies bezeugt Jordan a. a. O.) und vom alten Rom ein ganz neues wunderbares Bild entwarf, das nur ein phantasiebegabter Architekt auf Grund der vorhandenen Trümmer vor seinem geistigen Auge aufsteigen lassen konnte. Zugleich bedeutet dies Werk die Anwendung der Methode und die (teilweise) Erfüllung des Programms, wie er sie in dem Vorwort zu den Antichità Romane angegeben hatte.

Diese drei Werke: Antichità Romane, Della Magnificenza und Campus Martius, alle in ihrer Art originell und programmatisch, waren in verhältnismäßig weitem Rahmen angelegt. In allen nun folgenden antiquarischen Werken beschränkt Piranesi seine Forschungen örtlich und thematisch immer mehr, entschieden zu deren Vorteil, da seine impulsive Art, seine rasche Arbeitsweise ihm nicht Muße genug ließ — wie wir annehmen müssen — größere Pläne erschöpfend durchzuarbeiten, wahrscheinlich in der Erkenntnis, daß er bei enger umgrenzten Stoffen seine volle Sorgsamkeit auf die Vermessung und Rekonstruktion verwenden konnte. Diese Werke, die wir hier, eben wegen dieses spezialistischen Charakters, nur aufzählen können, sind noch in den Jahren 1760—65 erschienen.

Fast gleichzeitig mit „Della Magnificenza" waren als Nebenfrucht historischer Studien, deren er zu diesem Werke bedurfte, die „Lapides Capitolini sive Fasti Consulares triumphalesque Romanorum" entstanden, die er, wie jene historisch-polemische Schrift, dem Papst Clemens XIII. widmete. Im selben Jahre 1761 noch erschien die Untersuchung über das Kastell der Acqua Giulia, gleichzeitig eine Studie über die Art und Weise, wie die Römer das auf ihren Aquädukten herbeigeführte Wasser in ihrer Stadt verteilten. Im gleichen Jahre noch trug Piranesi seine Forschungen, und zwar von nun an auf immer aus den Mauern der Stadt in die Campagna hinaus — Rom selbst bot ihm nicht mehr genug. Wir vermuten, daß er von jetzt ab seine Messungen und Zeichnungen immer im Sommer vornahm und sie im Winter in Rom ausarbeitete.

Zunächst (1764) erschien ein umfangreiches Werk über die Altertümer von Albano und Castel Gandolfo mit einer Beschreibung des Emissars des Albaner Sees, das er gleichfalls dem Papst Clemens XIII. widmete, der es sich von ihm gewissermaßen erbeten hatte. Im Sommer darauf untersuchte er die Altertümer von Cori und veröffentlichte auch hierüber ein Werk.

Mit diesem schließt eigentlich die Reihe der archäologischen Veröffentlichungen Piranesis ab. Wir wissen wohl, daß er noch jahrelange Forschungen gemacht hat, daß er im September 1766 den Emissar des Fuciner Sees aufgenommen[1]), daß er die letzten zehn Jahre seines Lebens (1768—1778) Ausgrabungen und Aufnahmen in der Villa des Hadrian unternahm, daß er öfter Reisen nach Pompeji machte und sowohl die Topographie wie die Architektur und das Kunstgewerbe in der verschütteten Stadt erforschte und abzeichnete. Aber alles dies hat erst sein Sohn Francesco veröffentlicht (ja die Platten selbst erst geätzt); und zwar ohne Text, so daß wir vermuten müssen, daß Piranesi selbst keinen solchen verfaßt habe. Ohne Text[2]) erschien auch das Tafelwerk über die Colonna Trajana (nach 1770), zum großen Teil nach Zeichnungen des Dolcibene von Piranesi geätzt, und die Sammlung der Vasen, Kandelaber, Cippen, Sorkophage und Dreifüsse, an der er von 1768 bis 1778 arbeitete — es sind dies in der Hauptsache Abbildungen von Funden, die er im Gebiet der Villa Hadriana machte und die den größten Teil seines Museums bildeten[3]); sie wurden noch im Jahre 1778 veröffentlicht, wie die Veduten von Pästum, zu denen schon sein Sohn die Titelradierung und zwei Tafeln (18 und 19, nach den Zeichnungen des Vaters, die sich heute im Sloane Museum zu London befinden) geätzt hat.

Haben wir also aus den letzten neun Lebensjahren Piranesis nichts, was aus seiner Feder geflossen wäre, so ist doch noch dergleichen aus den sechziger Jahren nachzuholen, und zwar sind dies Schriften apologetischen Charakters, wie das apologetische Element ja eine große Rolle in seinen Werken spielt und aus einer menschlichen Eigentümlichkeit, seinem hitzigen, streitbaren Temperament, hervorzugehen scheint. Als solche stehen sie im engsten Zsammenhang mit seinem großen apologetischen Hauptwerk, der Schrift „Über die Pracht und Architektur der Römer".

Pierre Jean Mariette, Buch- und Kunsthändler zu Paris, ein seltner Kunstkenner und Sammler, Verfasser eines Traité des Pierres gravées, befreundet mit den größten Kennern und Sammlern seiner Zeit, hatte an die Herausgeber der in Paris erscheinenden Gazette Litéraire de l'Europe einen Brief gerichtet, in dem er das genannte Werk Pirenesis (Della Magnificenza) zu kritisieren unternimmt und es zum Ausgangspunkt seiner eigenen Betrachtungen über diese Materie macht. Dieser Brief wurde am 4. November 1765 (?), wie Piranesi angibt, im Supplement dieser Zeitung abgedruckt (gegen den Willen des Verfassers!?[4]) und im gleichen Jahre noch erfolgte Piranesis Antwort;

1) 1765 zeichnete er Ornamentmotive aus etruskischen Grabkammern bei Corneto und Chiusi ab.

2) Von einem solchen spricht Ebert (Allgem. Bibl. Lexikon, 2. Bd.) als den älteren Ausgaben beigegeben; doch mag ein Irrtum seinerseits vorliegen.

3) Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie erst nach dem Tode des Vaters gesammelt und in Form von zwei Bänden veröffentlicht worden sind, wie man es von den Veduten von Pästum annehmen muß.

4) Mariette selbst schreibt darüber an Monsignore Bottari aus Paris unter dem 30. Dezember 1765: „On a publié dans la Gazette litéraire de Paris une lettre de moi, dans laquelle je cherche à défendre les Grecs contre certaines attaques dirigées contre eux par M. Piranesi dans son livre de la Magnificence de l'architecture des Romains. Cet auteur, qui préfère les derniers ne me semble pas parler des Grecs avec toute l'estime qui leur est dûe. Je ne sais comment cette lettre, qui a été imprimée sans que je l'aie su, lui sera venue entre les mains. On m'a écrit qu'il s'en était trouvé offensé, et qu'il travaillait à me repondre. Il en est assurément le maître,

und zwar in der Weise, daß Piranesi den Text des Briefes abdruckt und seine Bemerkungen daneben stellt.

Mariette hat Piranesis Werk sicherlich nicht gelesen — er bekennt es selbst mit einem: es ist uns vielleicht unbekannt geblieben, worauf ihn Piranesi festnagelt — er gibt Piranesis Äußerungen anfänglich nur ungefähr, unmerklich entstellt, wieder, bis er sie ins Gegenteil verkehrt und, obwohl er verspricht: voici comment il raisonne (!, S. 2) schließlich seine eigenen Gedanken wiedergibt, während Piranesi ihm immer luchsäugig folgt, jeden Irrtum und jeden Widerspruch seiner Behauptungen in sich selbst ankreidet und auch da noch, wo Mariette schon gar nicht mehr an ihn denkt, diesem voller Entrüstung vorhält, daß er (Piranesi) sich ganz anders ausgedrückt habe. Mariette sagt u. a., die frührömische Baukunst sei etruskischen Ursprungs, die Etrusker aber griechischen Ursprungs, folglich könne ihre Baukunst nicht originell sein. Piranesi findet hier den Trugschluß leicht heraus; dazu stellt er (mit Recht) die Herkunft der Etrusker aus Griechenland in Zweifel, da sie nicht genügend bewiesen (von den alten Schriftstellern bloß vermutet) sei. Er nimmt hier die Gelegenheit wahr, die in seinem dicken Buch verstreuten Lehren noch einmal kurz zusammenzufassen. Auf die Behauptung Mariettes, die Römer hätten Griechenland geplündert und seien selbst jedes Geschmackes und jeder Kunstübung, die sie den Sklaven überlassen hätten, bar gewesen, antwortet Piranesi mit persönlichen Entgegnungen (was hätte Herr Mariette denn geleistet, er sei weder Maler, noch Architekt, noch Bildhauer!) und beschränkt sich darauf, Mariette die Widersprüche, in die er sich verwickelt, nachzuweisen und ihm den Rat zu geben, sein Werk erst zu lesen, bevor er darüber Bericht erstatte[1]).

Bianconi und Biagi feiern diesen „Sieg" ihres Landsmannes in der Sache ihrer Ahnen mit hohen Worten; heute wird man ihn einen Pyrrhussieg nennen müssen. Bianconi steht auf Piranesis Seite und hält mit ihm die Etrusker für diejenigen, denen die Römer und Griechen das Beste in der Kunst zu verdanken hätten, die Geschichte sei in diesem Punkte von späteren Schriftstellern verdunkelt worden. „La questione essendo stata assai dottamente agitata da vari insigni letterati Italiani, cominciando dal Marchese Maffei sino a Mons. Guarnacci, non deesi qui rimettere sul tapetto, essendo ormai decisa per sempre. Il fatto è, che tutti furono in favore del Piranesi che publicò forte risposta al Mariette . . ." Die Geschichte hat Bianconi nicht recht gegeben[2]).

---

mais je désire seulement, qu'il ne le fasse pas avec rudesse. Il aurait d'autant moins de raison d'agir ainsi, que la diversité de nos opinions sur ce point n'a diminué en rien l'estime que je fais de ses talents. Cherchez à voir cette lettre; connaissant le père Jacquier, il vous sera facile de l'avoir. Elle se trouve dans les numéros du mois de janvier 1765 de la Gazette litéraire, et comme elle traite des questions touchant le goût et le dessin, elle ne vous déplaira peut-être pas." — Wozu schreibt man einen Brief an die Schriftleiter einer Zeitung, wenn man ihn nicht veröffentlicht wissen will? Es scheint Mariette doch etwas ängstlich zumute zu sein; er fürchtet die Antwort Piranesis; hat er sich doch auf ein Gebiet gewagt, wo er nicht ganz sicher ist, und hier seine Kombinationen gemacht. Wahrscheinlich sind dies nicht ganz klar wiedergegebene Impressionen, die er von Caylus empfangen und dann niedergeschrieben hat. Charles Nicolas Chochin, ein glaubwürdiger Zeuge, schreibt nämlich in seinen Memoiren (herausg. von Charles Henry, Paris 1880, S. 33—34): „M. Mariette . . . étoit fort amy de M. le Comte de Caylus et fort susceptible d'en recevoir les impressions, et de ne voir que par ses yeux."

1) . . . . bisogna fare come ho fatt'io in questa vostra lettera . . . .!

2) Biagi schreibt begeistert (S. 35): „Il Piranesi accettò la disfida, comparve nell' agone,

Gegen den Schluß seines Briefes bringt Mariette noch einige allgemeine Betrachtungen: die Liebe zur Neuheit habe die Mode in die Kunst gebracht, der Luxus einen Überfluß an Ornamenten: on sacrifie tout au luxe et l'on se rend à la fin partisan d'une manière qui ne tarde pas à devenir ridicule et barbare. Diese Gedanken veranlaßten Piranesi, sich in einem Dialog „Parere sull'Architettura" darüber zu äußern und er bittet Mariette sich dies Gespräch anzuhören, das zwischen einem Freunde Piranesis namens Didascalo und einem gewissen Protopiro, der Piranesis Werke gelesen hat, an der Hand einiger Zeichnungen[1]) seiner (Piranesis) Erfindung, „che egli sta attualmente facendo d'une manière ridicule et barbare", stattfindet.

Piranesi hat sich von seinem ersten Auftreten vor der Öffentlichkeit ab (1743) immer einen Architekten genannt (in der Signatur seiner Radierungen: Architetto Veneziano, ebenso in Titeln seiner Werke), und doch hören wir nicht, daß er je einen Bau ausgeführt habe oder ihm auch nur ein Entwurf in Auftrag gegeben worden sei. Besonders merkwürdig berührt es, daß er auch nirgends zu praktisch-technischen Aufgaben herangezogen wurde, wo doch seine Begabung hierfür zur Genüge aus seinen Untersuchungen und Darstellungen der Bautechnik der Römer erhellen mußte. Der Grund hierfür ist in nichts anderem zu finden als in den mißlichen Zeitumständen. Es war im Rom jener Zeit eine gegen die Bautätigkeit des 17. Jahrhunderts stark abstechende Bauunlust eingetreten, über die Piranesi schon 1743 klagte und die ihren Grund in einer gewissen Verarmung des Adels und einem sichtlichen wirtschaftlichen Niedergang im Kirchenstaat hatte. Die ganze Bautätigkeit jener Zeit beschränkte sich auf Restaurationen und oft nicht glückliche Dekorationen vorhandener Gebäude. Auch Piranesi beteiligte sich daran: nach seinen Entwürfen wurde 1765 die Dekoration der Kirche S. Maria del Priorato di Malta auf dem Aventin im Auftrage des Kardinals Giambatista Rezzonico ausgeführt; von weiteren Arbeiten dieser Art scheint nichts enthalten zu sein. Aber was sind schließlich diese Dekorationen im Vergleich zu jenen Architekturphantasien, die ihm im Beginn der vierziger Jahre aufstiegen? Man darf ruhig sagen: es wäre aus Piranesi ein Architekt geworden, den man neben den größten des 17. Jahrhunderts nennen müßte, aber der Mangel an praktischer Betätigung hat seine schöpferischen Fähigkeiten nicht zur Entfaltung gebracht, vielmehr auf ein anderes Gebiet gedrängt, wo seine Fantasie ihm einerseits wohl von Nutzen war, gleichzeitig aber auch zu üppige, fast tropische Blüten trieb. So läßt es sich auch begreifen, wie er selbst zur Schriftstellertätigkeit kam, zu der er keinen natürlichen Beruf hat; aber wir bemerken hier, daß Piranesi sich auf diesem Gebiet aus schüchternen Anfängen zu immer größerer Kühnheit, aus anfänglicher Unbeholfenheit zu immer größerer Gewandtheit emporringt. Wir können an seinem Parere von 1765 feststellen, daß im Vergleich zu früheren Äußerungen seine Einsicht in das Wesen der Architektur vertieft, wie seine Kunst in der Darlegung seiner Auffassung von Architektur sich erweitert hat.

Diese hat sich in den Jahren von 1743 bis 1765 stark gewandelt, fast ins Gegenteil. Bekannte er sich damals in einem gewissen Sinne noch als Anhänger Palladios, immerhin aber als Vertreter einer klassizistischen Richtung, als einer, dem es bei aller

---

si battè da forte, debellò il suo competitore, in mezzo agli applausi di tutti i dotti, e gli fece morder la polvere."

1) Diese Zeichnungen sind dem Parere beigefügt, zwei als Vignetten, sechs als Tafeln.

malerischen Anordnung von Räumen wesentlich auf Klarheit der Gliederung wie der Formen ankommt, der keinen oder nur geringen ornamentalen Schmuck verwendet, so stellt er sich 1765 in seinem „Gutachten" und den Entwürfen, die er diesem beifügt, als ein Architekt dar, der sich nicht mehr von diesen Anschauungen, weder von Vitruv noch von Palladio, noch von antiker Baukunst, überhaupt nicht mehr von Regeln leiten läßt, ja, der überhaupt in gewissem Sinne mit aller architektonischen Tradition bricht.

Da wir von seinen Entwürfen hier keine Beschreibung geben können und sich prinzipiell kaum etwas sofort Einleuchtendes über sie sagen läßt, so wollen wir wenigstens die als Kopfleiste abgebildete Architektur analysieren. Das gedachte Gebäude steht auf einem glatten Sockel, dem eine kleine, aber reich gestaltete Treppe vorgelegt ist. Es stellt ein Heiligtum dar, dessen Stirnseite die Form eines hochgestellten Rechtecks hat, das von einem reichen Giebel mit Skulpturen im Felde gekrönt ist, über den nach links und rechts zwei Löwen liegen. Die kleinere untere Hälfte der Front ist mit einer Scheinvorhalle aus vier toskanischen Säulen bekleidet, die von einem breiten mit Reliefs geschmückten Fries, aber von keinem Kranzgesims nach oben abgeschlossen sind; vor den Säulen stehen girlandenhaltende Frauenfiguren. Die zwischen ihnen sich öffnenden Fenster und die Tür (von merkwürdiger Anordnung) haben keine Rahmung, nur ein breites Stirnband als oberen Abschluß. Der obere Teil der Front ist wie eine Bildfläche behandelt, aber ein Rahmen ist nur bruchstückweise herumgeführt in Form eines Mäanders, der das Bild in zwei Hälften zerschneidet. Auf der unteren befindet sich die Weihinschrift: Rei Antiquariae Londinensi Sac. (!); in der oberen vor einer Vertiefung in sich wölbendem Relief sieben Frauengestalten. Der Front sind seitlich angelagert zwei glatte „Kasten" mit je zwei schmalen Fensterschlitzen, die mit der Front auf einem niedrigen Sockel stehen und diese durchdringen (so daß sie in ihrem unteren Drittel sich absetzt!). Diese „Kasten" sind auf der Außenseite geziert mit je einer konisch sich zuspitzenden reliefierten Säule; mit der viel höheren Front geschieht die Verbindung durch einen in die Ecken gesetzten Kasten, über dem ein abbrechender Mäander, einer Volute ähnlich, sich an den Hauptbau anlehnt.

Charakteristisch für Piranesis Architektur ist die Verwendung von plötzlich abbrechenden Ornamentbändern, das kastenartige Durchdringen von dekorierten Flächen durch architektonische Glieder, wie man es besonders auf den drei letzten Tafeln findet[1]).

Wenn man also von diesen acht Ideen überhaupt auf Piranesis Auffassung von dem Wesen der Architektur schließen darf, so scheint diese auf das Problem: wie ist die Dekoration zu verwenden, eingeschrumpft zu sein.

Wir hatten schon darauf hingewiesen, daß es Piranesi in der Betrachtung antiker Architektur nicht um deren Verhältnisse zu tun ist — in den Veduten verändert er sie sogar des öfteren, obwohl er von ihnen in „Della Magnificenza" (S. 175, Zeile 14) noch sagt: „Sono come certi nervi, i quali sostengono l'architettura"; daselbst hat er auch noch gelehrt: „. . . non . . . è lecito agli architetti il far le cose loro a capriccio, avendo anche l'architettura il suo metodo, e i suoi limiti certi, da quali non si può uscire a voler operare con rettitudine" (S. 93). Jetzt — so müssen wir angesichts

---

1) Die letzte ist mit folgender stolzen Inschrift versehen: Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam (Sallust. in Jugurt.)

seiner Entwürfe sagen — setzt er sich zu diesen Lehren in Widerspruch, obwohl er sich selbst gegen diesen Vorwurf wehrt, wie wir gleich aus seinem „Parere" erfahren werden.

Dies „Gutachten" über die Architektur gibt Piranesi in Form eines Dialoges, und diese Form scheint für ihn die am meisten geeignete zu sein, seine Gedanken darzulegen.

Für den Architekturhistoriker ist es interessant, hier zu verfolgen, wie sich zwei Anschauungen über Architektur hier begegnen, zwei Richtungen, die noch im ganzen 19. Jahrhundert nebeneinander herlaufen: wie hier Piranesi klar den Weg sieht, den die gegnerische klassizistische Richtung gehen muß (und den sie wirklich gegangen ist) — die beiden großen Gefahren lägen einmal in einer völligen Monotonie, dann in der Nachahmung des Vorhandenen, — wie er sich dagegen stemmt und der Architektur andere Bahnen weisen will, ihr die Freiheit des Schaffens, die Unabhängigkeit von Vorbildern bewahrt wissen will. Er wendet sich besonders gegen den Glauben, es könne durch Erforschen der Architektur in Griechenland, Ägypten und Asien etwas für die moderne Architektur gewonnen werden[1]), er wendet sich gegen die Einteilung der Baukunst in Ordnungen — wenn überhaupt, so gäbe es nur folgende drei Ordnungen: ordine composto di colonne, ordine composto di pilastri, und ordine composto di una parete continua —, er wendet sich gegen die Überschätzung der Verhältnisse, deren Wandlung keineswegs eine „nuova specie d'Architettura" hervorzubringen imstande seien. „Wozu überhaupt andere Proportionen suchen? Es genügt, daß der Fries nicht vom Kranzgesims erdrückt werde, der Architrav nicht vom Kranzgesims und vom Friese, die Säule nicht vom Kranzgesims, Fries und Architrav: da habt ihr die Proportionen der Architektur, sie sind alle schon gefunden." Die Variationen dieser Proportionen seien geringe und von geringer Bedeutung. — Es gäbe keine Mittel, neue Ordnungen zu erfinden und andererseits Freiheit genug, daß man nicht in Monotonie verfalle. Aber das Problem läge nicht in der Dekoration der Architektur überhaupt, sondern in dem Verhältnis der Ornamente zueinander und zur Architektur (es will uns scheinen, als ob Piranesi diese Einsicht bei seinen Entwürfen nicht habe sprechen lassen; schließlich kann sich in diesem Punkte nicht mehr die Logik, sondern allein das Gefühl durchsetzen).

„Wenn die Ornamentik in sich schön ist, wenn es andererseits die Architektur ist, warum wollen wir dem Auge nur das eine Vergnügen machen und ihm nur die Architektur zeigen und nicht das doppelte, die mit Ornamenten bekleidete Architektur, da wir doch den Weg, wie eins zum andern gestimmt sein müsse, kennen?"

Der Leser wird finden, daß Piranesi wohl den Gebrauch der Ornamentik im allgemeinen mit Geschick gegen die „Rigoristen" verteidigt hat, nicht aber die besondere Anwendung, die er von ihr macht.

Doch mit dem Dialog endige diese Angelegenheit noch nicht, so meint Piranesi im Nachwort an Mariette. „Hört, was ich jetzt gerade vorbereitete und wovon Ihr auch Bericht erstatten müßt — außer jenen in der Plauderei erwähnten Zeichnungen: ein weiterer Traktat, viel umfangreicher als der von der Pracht und Architektur der Römer,

---

1) Vier Jahre später (in seinem Ragionamento apologetico von 1769) scheint er diese Meinung bereits wieder aufgegeben zu haben.

zusammen mit einer großen Zahl von Denkmälern der Etrusker und anderen Völkern. Umstehend könnt Ihr den Titel und die Vorrede sehen!"

Diese Schrift: „Della Introduzione e dell' Progresso delle belle arti in Europa", die sicherlich nicht interessanter und genußbringender zu lesen gewesen wäre als das andere dicke Buch, ist glücklicherweise nicht über die Vorrede hinausgekommen.

In den „Osservazioni", der Entgegnung auf Mariettes Brief, hatte Piranesi sich auf die Kritik der Kritik beschränkt und war selbst auf die Behauptungen Mariettes und die Beschimpfung der Römer und ihrer Kunst nicht eingegangen. Das sollte in dieser neuen Schrift nachgeholt werden. Der Ausgangspunkt seines Ideengangs ist wiederum der Gedanke: nach den neuen Lehren sollen die Griechen alle Kultur erfunden haben; darum solle Griechenland das Land werden, wohin die Architekten gehen müßten, um sich zu bilden. Wiederum spricht sich hier die Furcht aus, Italien könne seinen alten Ruhm, das Land der Kunst zu sein, einbüßen. „Meine Absicht ist gegenwärtig, zuzusehen, welchen Grund die Welt habe und gehabt habe anzunehmen, Italien müsse Griechenland betreffs der schönen Künste zu Dank verpflichtet sein und nicht vielmehr Griechenland Italien". Er wolle die Behauptung, daß die von Italien nach Griechenland gewanderten Künste hier verelendet seien, widerlegen.

„Aber in welches Labyrinth werde ich eindringen müssen, um diese Verleumdung klarzustellen. Ich werde untersuchen müssen, wer die Etrusker waren: wann sie nach Italien kamen und es bevölkerten und woher; ob die Pelasger auch einen Teil der Etrusker gebildet haben, der nach einer Zeit des Zusammenlebens mit den Griechen wegzog, oder einen Teil der Griechen, die sich in Italien niederließen; usw."

„Ich werde die schwere Verpflichtung haben, zu untersuchen, nicht nur, ob die schönen Künste, sondern auch, ob die Sprachen, die Wissenschaften, die Philosophie, die Religion, die Politik, kurz und gut all das, was man zu jener Zeit in Italien an Wertvollem besaß und was eine Nation braucht, um sich vor den anderen auszuzeichnen, zu den Griechen von den Völkern Asiens und von den Griechen zu den Italienern oder von den Italienern zu den Griechen gekommen ist. Die schönen Künste erfordern all diese Untersuchungen; alle diese Dinge müssen, wie die schönen Künste jedes für sich gesondert betrachtet werden. Bis jetzt hat niemand in dieses Dickicht eindringen wollen und zwar aus keinem anderen Grunde als aus reiner Trägheit des Geistes"[1]).

Die Prefazione endet mit einer Kritik der Kritik, die die Gazette Littéraire de l'Europe (1765) über sein Werk von den Altertümern von Albano und Castel Gandolfo brachte (aus der Feder Mariettes). Piranesi wird wiederum sehr heftig. Er kritisiert auch hier wie in den Osservazioni: was Ihr da behauptet, das habe ich ja gar nicht gesagt.

Ich habe diese Gedanken dem Leser nicht vorenthalten wollen: sie charakterisieren Piranesis Stellung in dieser kunsthistorischen Frage und das, was er in diesem neuen Werk vorhatte, gut genug. Daß dieses umfangreiche Werk nicht über die Vorrede hinaus gekommen ist, ist in Piranesis Sinne als ein Glück zu begrüßen[2]). Wenn man be-

1) Finora non v'è stato, chi sia voluto entrare in questi ginepraj, non per altro che per pigrizia di mente.

2) Wenn ich recht vermute, sind die drei Tafeln, die dem 8. Bande der gesammelten Werke angehängt sind, das einzige, was außer der Vorrede zustande kam: es sind hier Friese (in be-

denkt, daß im Jahre vorher durch Winckelmanns Geschichte der Kunst diese von Piranesi aufgestellten Probleme bereits erledigt waren, daß das Verhältnis der alten Völker zueinander und ihre Kunst in einem ganz anderen Licht gezeigt worden war, so hätte Piranesis Schrift der Lächerlichkeit anheimfallen müssen. Dies mag Piranesi, der mit der „Geschichte der Kunst" durch Freunde oder durch die französische Übersetzung bekannt geworden war, selbst empfunden haben: er hat sich der Welt und uns das Mißvergnügen einer Enttäuschung und quälender Lektüre erspart. Überhaupt ist es nicht unwahrscheinlich, daß Winckelmanns Werk, dessen Überlegenheit er spüren mußte, ihn zu der Überzeugung brachte, daß er nun nicht mehr in archäologischen Fragen das Wort ergreifen dürfe.

Welches nun auch der Grund gewesen sein mag, der ihn von der Ausführung seines Vorhabens abhielt: hatte er in den Jahren 1761—65 seinen Drucker Generoso Salomoni mit Manuskripten immer in Atem gehalten, so verhält er sich in den folgenden Jahren auffallend still. Erst 1796 erscheint wieder etwas von ihm und zwar seine letzte schriftstellerische Arbeit, die „Rechtfertigungsrede (ragionamento apologetico) zur Verteidigung der ägyptischen und toskanischen Architektur", als Einleitung zu seinen Kaminentwürfen keine historische Untersuchung, sondern lediglich geschrieben zur Erklärung dieser seiner dekorativen Schöpfungen, die er auf 66 Tafeln wiedergibt, und zwar um allen Einwänden gegen sie im voraus zu begegnen. Geschrieben ist sie in drei Sprachen[1]) (italienisch, englisch und französisch). Mit einer solchen Klarheit in der Gedankenentwickelung und Stetigkeit im Gedankengang[2]), wie wir sie bisher nur aus dem Gutachten über die Architektur kannten. An dies schließt Piranesi sich auch hier an und führt das, was er dort über sein Dekorationsprinzip im allgemeinen gesagt hatte, weiter aus. Auch manchen anderen wertvollen Gedanken und manchen Hinweis, der zur Erklärung seines Schaffens dienen kann, finden wir hier. Es würde zu weit führen, hier Piranesis Anschauungen wiederzugeben (das mag einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben[3])), nur einiges soll hier im Zusammenhang mit der Besprechung seiner Kaminentwürfe herausgenommen werden.

Die 62 Entwürfe (auf Taf. 1—44, 47—54; auf Taf. 55—56 solche für Mobiliar, auf Taf. 45—46 zwei Wanddekorationen) zerfallen in zwei Gruppen, die eine mit Motiven ägyptischer, die andere mit solchen griechisch-römischer, auch wohl etruskischer Kunst (diese Gruppe nennt Piranesi toskanisch; wir wissen jetzt warum!). Von einer Mittelgruppe, die Motive beider Richtungen verbindet, kann nicht gesprochen werden, wenn

---

maltem Flachrelief) abgebildet, die Piranesi in etruskischen Grabkammern fand. Auf Taf. I erlaubt sich Piranesi folgenden Scherz: „Problème historique à l'avantage des Tailleurs. Qui des Etrusques ou des Grecs à été l'inventeur de ces espèces de gallons qui ont été découvertes par Piranesi en Toscane dans les cavernes de Corneto et Chiusi" (gemeint ist: galon = Borte, Litze).

1) Der französische und englische Text ähneln einander mehr und sind kürzer als der italienische; der Übersetzer hat Piranesis Pleonasmen und seinen oft verschrobenen Satzbau beseitigt; so sind die Übersetzungen wohl klarer, aber das Charakteristische der Piranesischen Diktion ist zum großen Teil verloren gegangen.

2) Jamais genèse d'un stylene fut plus clairement expliquée depuis son éclosion jusqu'à sa maturité; jamais plus d'explications furent données pour mieux faire comprendre le point de départ et le point d'arrivée d'une conception originale. (Gaston Schéfer a. a. O.)

3) Diese hat M. Schéfer a. a. O. versucht.

auch auf Taf. 49 Telamone und Hieroglyphen zwischen italienischem Dekor angebracht sind. Die erste größere Gruppe umfaßt die Tafeln 1—4, 6—13, 15—17, 22, 23, 27, 29—31, 33—35, 37—44, 47—49, 51—54. Welch eine Phantasie war nötig, um diese große Zahl von Kaminen immer verschiedenartig und reizvoll zu gestalten und wie ist dies Piranesi gelungen! Und doch erscheinen sie bei aller Fülle von Motiven und allem Reichtum verschiedenen Dekors im ganzen uniform, einem gleichen Kunstwollen entsprungen. Sie werden wohl auch bis auf wenige in einer Zeitspanne entstanden sein und sind vermutlich gerade zu dem Zwecke, ein Buch zu füllen, geschaffen. Sie sind also nicht Gelegenheitsschöpfungen, mit Ausnahme der ersten drei, die dem, was man unter Louis XVI.-Stil begreift, nahestehen, was Aufbau und Ornamentik anbelangt.

Auf Taf. I ist ein Kamin abgebildet, der in Rom unter der Leitung und nach der Zeichnung Piranesis für „Mylord Count Exeter in Burghley" ausgeführt wurde (abgebildet bei Schéfer a. a. O. S. 489). Hierzu wurden zwei antike Faunsköpfe für die Hermen vor den „Pilastern", sowie drei antike Kameen aus rotem ägyptischen Granit für den „Fries" verwandt; alles andere ist von weißem Marmor, die Ornamente im Fries von vergoldetem Metall. Wir sehen: möglichst farbige Wirkung, hervorgebracht durch verschiedenartige Stoffe, Übernahme französischer Technik, die in Italien nicht üblich war (Goldbronze), skrupelloses Verwenden antiker „spoglie". Noch ist hier wie in Taf. II der in der Renaissance beliebte Aufbau des Kamins (zwei Pfeiler und ein Gebälk), wenn auch nur verschwommen, da und schon tritt in dem Verbindungsglied zwischen den Hermen und der Corniche die Piranesische Durchdringung dekorierter durch architektonische Flächen — wie wir sie in den Entwürfen zum „Gutachten" kennen lernten — auf. Da Piranesi wünschte, daß seine Kamine sich dem Raum in ihrer Ornamentik anpaßten, entwarf er immer die Dekoration für die Wand, vor die der Kamin zu stehen kam, mit. Auf Taf. I besteht der Wanddekor aus feinen Girlanden, auf denen Vögel und Satyrn balancieren und die ein Feld mit einer Frauenfigur in einer Muschel umspielen. Dieser wie die beiden folgenden Kamine muten fast gar nicht (bis auf die genannten Merkmale) Piranesisch an. Jener könnte ebenso in England wie in Frankreich entstanden sein und ähnelt einerseits denen eines Robert Adam und andererseits dem, der sich in der salle de réception der Marie Antoinette im Schloß zu Versailles (unter englischem Einfluß entstanden?) befindet.

Taf. II stellt einen ähnlichen Kamin (für Ritter John Hope entworfen) dar; hier sind für die Hermen vor den Pilastern zwei antike Frauenköpfe und andere antike Teile verwandt; die Wanddekoration darüber besteht aus feinen Ranken, zwischen denen Grüppchen tanzender Jünglinge und Mädchen (pompejanischen Ursprungs) angebracht sind; seitlich befinden sich Trophäendekorationen in der Art jener, die Piranesi 1753 in den „Trofei d'Ottaviano Augusto" reproduzierte. Höchst zierlich und von französischer Eleganz sind Zeichnungen und Groteskendekor auf dem Entwurf Tafel III: über einem Kamin von feingeschnittenem Umriß in der Art eines Louis XVI.-Tisches schwebt zwischen feinem Rankenwerk ein zart gerahmter ovaler Spiegel.

Alle anderen Entwürfe entwickeln sich nun aus dem ersten, aber sie haben gleich ein anderes Gesicht[1]). Zunächst auch hier ein unbedenkliches Übernehmen antiker

1) Die Entwürfe auf Taf. IV u. Taf. 40 stehen denen auf Taf. 1 u. 2 noch sehr nahe! — Der Kritiker wolle wie immer nur die frühen Abzüge der Platten zu Rate ziehen, auf denen des

Formen, nicht nur Dekors! und antiker Kunstgebilde als plastischen Schmuck, aber gleich in Mengen! Einiges davon sei hier im Fluge genannt. Auf Taf. XV erscheinen im „Fries", — wir nennen ihn so, obwohl Piranesi diesen Begriff nur dem Namen nach kennt! — zwei Trinkgefäße mit Tierköpfen (Tonware unteritalienischen Ursprungs); auf Taf. XVI Trinkschalen in verschiedenen Ansichten und Lampen ebendort; Lekythen vor den „Pilastern". Auf Taf. XVII behelmte Köpfe hohen Reliefs im Fries, Lyren vor den Pilastern. Auf Taf. XVIII Masken, Taf. XIX Greife und Vasen, Taf. XXIII Delphine im Fries usw.

Piranesi hat nun keineswegs antike Kunstgebilde derart nur übernommen, er hat auch neue Motive ersonnen, wie man ihm zugestehen muß, selbst wenn es schwer werden sollte, diese immer nachzuweisen (mit Vorliebe verwendet er sich windende Schlangen im Fries und wie Tischbeine an den Pilastern). Mehrfach sind sie auch durch Kombination aus Antikem entstanden, oder es sind leichte Abwandlungen vor allem bei den antiken Bandornamenten vorgenommen worden. Aber diese Ornamentik behält fast immer etwas Hartes, Steinernes, es fehlen ihr die Reize eines aus vegetativen Gebilden entwickelten Schmuckes, es fehlt das Lebendige, das ja allen „abgeleiteten Stilen" fehlt[1]). Immer verwendet Piranesi antike Ornamentik willkürlich (z. B. lesbisches Kyma verkehrt und nicht als „Rahmen", Regulae am Sockel des Pfeilers). Durchaus willkürlich — im klassischen Sinne — ist auch sein Dispositions- wie sein Kompositionsprinzip.

Piranesi wendet sich in seinem „Ragionamento" gegen diejenigen, die einen Kamin wie eine Tür oder eine Portikus[2]) anlegen, und begründet eingehend, warum diese Formen zu verwerfen seien. Falls man die Kamine überhaupt irgend etwas ähnlich machen wolle, dann schon eher einem Schrank oder einem „burrò" (S. 7)[3]), aber das beste sei, sie bildeten in der Architektur eine Klasse für sich mit ihren besonderen Gesetzen und besonderen Rücksichten; Piranesis Kamine sehen aber wohl mehr einem Tisch ähnlich als einem Schrank. Hätte Piranesi den Aufbau, den er im Entwurf auf Taf. I annahm, für alle übrigen beibehalten, so wäre er zu einer Monotonie (die er immer bekämpfte) gezwungen gewesen, wie sie Richardson in seinen Entwürfen (a new Collection of chimney pieces, London 1781, Fol.) hat. Richardson, der sich geradezu in Gegensatz zu Piranesi stellt, legt damit die „klassische" Form des Kamins fest (zwei Pilaster, auf denen ein Gebälk ruht), die in England entstanden sei[4]). Wenn nun auch

19. Jahrhunderts ist die feine Zeichnung, die vornehm-diskrete Wirkung dieser Kamine fast gänzlich verloren gegangen!

1) In der Ornamentik des Louis XVI.-Stiles dagegen wird Naturalistisches, z. B. die Rosengirlande häufig verwandt. Das „Vegetabilische" ist ein Charakteristikum der französischen Ornamentik und fehlt der italienischen ganz.

2) So geschehen in zwei Entwürfen von Jacques Byres im Anhang zum „Vignola illustrato" von Carlo Antonini, Rom 1772 (!). Der eine davon ist eine reine dorische Ordnung!

3) Tatsächlich erinnern einige Entwürfe im Umriß an das „bureau du roi" (im Louvre) von Oeben und Riesener u. a. aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

4) Richardson meint in der Einleitung, die sich an Piranesis Ragionamento anlehnt: Franzosen und Italiener hätten Entwürfe für Kamine gemacht, die „whimsical and extravagant fancies" genannt werden müßten. Gegenwärtig übertreffe England alle anderen Länder mit seinen Kaminen, „not only in point of expense, but likewise in taste of design and goodness of workmenship"; er habe seine Entwürfe in einem Stile gezeichnet, der über ganz England verbreitet sei (!).

Piranesi eine solche Regularität verhaßt sein mußte, so ist er doch nicht so weit gegangen in seiner Willkürlichkeit, daß man nicht immer noch einen leisen Nachklang von jenem im Entwurf auf Taf. I gewählten Aufbau verspüren würde, in dem doch meistens noch bei seinen Entwürfen eine obere Querfläche („der Fries") und zwei seitliche Flächen (die „Pilaster") festzustellen sind. So haben sie kaum noch struktive Bedeutung, oder diese ist doch versteckt, sie greifen oft ineinander über, oft sind diese drei Flächen zu einer verbunden, die die ganze Feuerstelle umzieht und seitwärts sich totläuft.

Eine stärkere tektonische Bedeutung haben nur die Corniche als oberer Abschluß und der „Rahmen" um die Feuerstelle, sowie die Glieder, die die Verbindung mit der Wand herstellen. Das ist aber auch alles an tektonischen Formen; denn der Kamin war sehr unscheinbar geworden an Umfang: ihm fehlte der mächtige Rauchfang früherer Zeiten. An seine Stelle trat in Frankreich ein Spiegel[1]); bei Piranesi kommt dieser nur selten vor. Somit war der Architekt hauptsächlich auf die Dekoration angewiesen, um seinen Kamin ansehnlich zu machen. So haben wir uns also bei Piranesi zu erklären, daß alle Glieder ornamentale Formen bekommen, alle Flächen Ornamentträger werden. Doch damit nicht genug.

Oft sind in Piranesis Entwürfen vor ornamentierte Flächen andere gelegt, oder sie überschneiden sich doch; mitunter steht ein Motiv von hohem Relief über einem solchen von flachem. Piranesi, der den Reichtum an Ornamenten damit verteidigt, daß er sagt, der Architekt müsse immer Hauptfigur von Nebenfigur unterscheiden, dann werde der Beschauer nicht verwirrt oder beleidigt durch eine Fülle von Ornamenten, stützt sich mit seinen Argumenten auf die Antike, und nennt als Beispiel, an dem man sehe, wie der Künstler disponieren solle, die Dekoration des Sockels der Trajanssäule (S. 5). Die vier Flächen dieses Sockels seien nicht nur mit Trophäen und Waffen geschmückt, sondern eben solche seien noch davorgestellt, aber trotz dieser Fülle werde das Auge erfreut, das komme daher, daß die Ausladungen des Schmuckes kaum spürbar seien, vielmehr wie eine Zeichnung denn ein Relief erschienen. Wenn der Architekt die unteren Ornamente von den oberen recht zu trennen wisse — also die Haupt- von der Begleitfigur — würde das Ganze sich dem Auge anmutig darbieten.

Hier hätte der Kunsthistoriker also Gelegenheit, eine Parallele zu ziehen zwischen dem Stile der römischen Kaiserzeit und dem Piranesis. Piranesi rechtfertigt sich nicht nur mit der Antike, er bekennt sogar, daß er sich überhaupt an den Trümmern und Resten römischer Ruinen gebildet habe, ja er sagt sogar, was er in seinen Entwürfen bringe, sei durchaus nicht neu, es sei schon in der Antike dagewesen.

Wie für die Gruppe der „latinisierenden", führt er auch für die Gruppe der „ägyptisierenden" Kaminentwürfe ein antikes Beispiel an und beschreibt uns (auf S. 9) u. a. eine „Meta" (Obelisk?) und was man alles darauf zu sehen bekommt; ja er will uns sogar überzeugen, daß die Tempel- und Palastdekorationen der Ägypter ebenso bizarr und reich an Ornamenten wie diese Meta gewesen sei.

Mag unter den Entwürfen der latinisierenden manches schon gewaltsam erscheinen,

---

1) Die „Cheminée à la royale" (eben die mit Spiegel) soll Mansart erfunden haben (so Schmarsow, Barock und Rokoko, S. 315).

so noch mehr unter denen der ägyptischen Gruppe. An und für sich erlauben hier die Motive nicht eine solche malerische Anordnung, wie sie Piranesi liegt, da sie, all diese Skulpturen wie Telamonen, Sphingen, Frauen-, Götter-, Stier-, Sperber-, Löwenköpfe und Leiber immer etwas für sich Bestehendes, Abgeschlossenes und, wie eben die ägyptische Plastik, steinern Monumentales haben, das sich nicht beugen läßt, so daß er hier überhaupt nur auf ein Neben- und Übereinanderstellen angewiesen ist. Das bei den Entwürfen zum „Gutachten" geschilderte Kastensystem kommt hier noch häufiger vor; dazu sind mit Hieroglyphen (!) dekorierte Flächen, die nur langweilig sein können, des öfteren als Füllsel eingeschoben, Obelisken und umgekehrte Pyramiden als Wanddekor seitlich aufgestellt[1]). Man muß bekennen, daß von diesen elf Entwürfen (Taf. 5, 14, 18, 21, 24—26, 28, 32, 36, 50) keiner das Auge so ergötzt, wie Piranesi es erwartet. Am besten sind ihm noch die beiden Wanddekorationen für das englische Kaffeehaus gelungen (das einst am spanischen Platz, Ecke der Via Condotti gelegen war; Taf. 45 u. 46): man sieht beide Male durch eine sich öffnende, aus tektonischen und plastischen Formen ägyptischer Provenienz zusammengestellte Wand auf eine weite Nillandschaft mit Pyramiden, Tempeln usw. Wie schon oben (bei Taf. 1 u. 2) könnten wir auch hier die Bemerkung machen, daß Piranesi immer glücklicher ist bei einer Gelegenheitsschöpfung, als wenn er etwas lediglich zur Darstellung seines Wollens und Könnens ersinnt; oder wir hätten anzunehmen, daß die von ihm ausgeführten Kunstwerke einer früheren, gemäßigteren Periode seines Schaffens entstammen.

Wahrscheinlich verhält es sich auch ähnlich bei den letzten Entwürfen des Bandes (Taf. 55—66), solchen für Mobiliar[2]). Hier sondern sich die Tafeln 57—62 als eine gemäßigtere Gruppe leicht ab, in denen ausgesprochene Louis XVI.-Motive sich zeigen, die recht gut mit pompejanischen verbunden sind. Dies wäre dann eine Gruppe führenden Stiles, der seine historische Herkunft — hier waltet noch die Grazie des französischen Geschmackes — nicht verleugnet, und wo der Anschluß an andere noch sichtbar ist, während die übrigen Entwürfe den eigenwilligen, bizarren, mitunter schweren barocken Zug der späteren Kaminentwürfe, der Piranesi eigentümlich ist, zeigen.

Ich spreche von einem barocken Zug in diesen Entwürfen: ich möchte den ganzen Geist, aus dem Piranesi seine Dekoration und Architektur ersinnt, barock nennen. Und zwar, weil die Hauptmerkmale dieser Kunst die gleichen sind, wie die des späteren Barockstils: die Bewegung, Schiebung und Brechung der struktiven Glieder, die Mannigfaltigkeit der Richtungsachsen, der bewegte malerische Umriß, das Vor und Zurück, die starke Differenzierung im Relief, dazu die Häufung der Motive. Diese Kamine wie das Mobiliar stehen in ihrer Form doch wohl Möbeln der Barockzeit näher als man meint, auch wenn sie „antikisieren". Aber selbst in diesem Punkte sind sie wieder barock: denn Piranesi nimmt sich zum Muster antike Kunstwerke aus einer Zeit, der man ebenfalls das Prädikat barock geben muß, er empfindet sie zum mindesten als aus demselben

---

1) Allerdings konnte der Wanddekor nicht nur in Flachrelief, sondern auch in Malerei ausgeführt werden, wie Piranesi es vorschlägt, und wie er es in den Räumen des Senatorenpalastes und im Caffè Inglese tat.

2) Einiges davon wurde ausgeführt; man liest auf Taf. 63: questo tabulino ed alcuni altri ornamenti che sono sparsi in quest' opera si vedono nell' appartamento di Sua Eccza. Monsigr. D. Giov. Batta Rezzonico Nipote e Maggiorduomo di N. S. PP. Clemente XIII.

Geiste entstanden. Freilich muß hier noch eine Einschränkung gemacht werden. Es liegt nicht so, daß hier ein Barockkünstler einfach auf irgend eine hergebrachte Kunst antike Ornamentik aufpappt. Piranesis Barock hatte seinen persönlichen Zug, der sich besonders stark in den Entwürfen der sechziger Jahre entwickelt zeigt, und dieser persönliche Zug ist das Bizarre, das auch die gewohnten Regeln des Barock umwirft, trotzdem aber aus dem Geiste des Barock entwickelt erscheint. Das Bizarre besteht bei ihm im Verkleiden, Umhüllen, Biegen, ja Entstellen der struktiven Architekturglieder, zum mindesten aber in einem Überschneiden, Übergehen, Verwischen oder Verbergen ihrer Gelenke, wie er es wohl im besonderen für seine Kamine rechtfertigt, wie wir es aber auch in gewisser Weise an seinen Architekturentwürfen von 1765 feststellen konnten und wie es auch seine neueren Architekturentwürfe haben müßten. Dies alles entspricht durchaus dem Geiste des 18. Jahrhunderts, in dem Frankreich die Führung in den Künsten hatte und einen solchen „launischen" Dekorationsstil wie das Rokoko entwickelte, dessen Hauptmerkmal die spielende Leichtigkeit, die Eleganz ist, die allerdings Piranesi abgeht. Doch darum steht Piranesi durchaus nicht außerhalb seiner Zeit; vielmehr muß man ihn als Exponent des italienischen Spätbarock betrachten. Denn dieser nimmt im 18. Jahrhundert eine ähnliche Entwickelung wie das Rokoko aus dem französischen Barock heraus, eine Entwickelung der Architektur wie Dekoration immer mehr zum Malerischen hin[1]).

In seinem Dialog von 1765 hatte Piranesi sich selbst durch seinen Fürsprech Didascalo für die Fortsetzung des „Gebräuchlichen" ausgesprochen, er hat sich als Bewunderer seiner großen italienischen Vorläufer bekannt und er will, so sagt er in seinem Ragionamento Apologetico, dieser heimischen Kunst mit antiken Ornamentformen nur frisches Blut zuführen. Man hätte also in Piranesi einen Architekten zu sehen, der die neue Kunst aus der alten entwickeln will, und wenn man ihn einen Revolutionär nennen will, so kann es nur in dem Sinne geschehen, daß er gegen den neu-klassischen Geist, gegen die „Bella e Nobile Semplicità" revoltiert hat; mag er sich auch von jeder Fessel, die eine Regel ihm auferlegt, frei fühlen, er steht der Kunst des Spätbarocks doch viel näher als einem Klassizismus, dessen Prinzip die Kahlheit war oder der nichts anderes wollte als neu entdeckte Bauten vergangener Zeiten nachzubauen.

Man kann sagen, Piranesi steht auf der Grenze zweier Zeiten. Er hat gewissermaßen einen Januskopf, der vorwärts und rückwärts schaut. Seine Zeit empfand ihn wohl auch so, sah aber noch mehr in ihm den Vorläufer, ja Mitbegründer eines neuen Stiles. Es wird schwer sein zu sagen, inwieweit seine Werke oder gar jedes einzelne eine Rolle in der Bildung dieses neuen Stiles, des „Neoklassizismus" gespielt haben. Ihn selbst unter die Klassizisten zu rechnen, wäre Torheit, wie wir gezeigt zu haben glauben. Wohl hat man aus seinen Werken geschöpft, aber mehr Einzelnes, Bruchstücke entnommen, als den Geist, das Stilgefühl übernommen. Nicht nur in Italien jahrzehntelang (und auch heute noch) sind seine Werke von Architekten studiert worden; auch manches, was in Paris entstand, mag von ihm angeregt worden sein. Gehörte er doch

1) Vielleicht läßt sich aus dem Stil eines Borromini wie aus dem Piranesis der Begriff des Bizarren als einer Steigerung des Barocken ableiten; „bizarro" schon von Vasari auf Michelagniolos Architektur angewandt (s. hierüber H. Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 10 f. der 2. Aufl.). Piranesi nennt sich im „Ragionamento" selbst einen bizarren Architekten.

zu denen, die die französische Künstlerkolonie in Rom mit Verehrung als ihr Vorbild betrachtete. Für seine Kamine scheint man sich allerdings in Frankreich nicht allsogleich begeistert zu haben.

M. Schéfer hat in seinem schönen Aufsatze „Le Style Empire sous Louis XV" (a. a. O.) zu zeigen versucht, in welchem Verhältnis Piranesis Kamine zur französischen Kunst stehen. Wie Watteau den Stil Louis XV. personifiziere, obwohl er vor dem Regierungsantritt Ludwigs XV. schon starb, wie der Stil Louis XVI. mit dem „Garde-Meuble de la Couronne" Gabriels 1763, also elf Jahre vor Ludwigs XVI. Regierungsantritt, begründet worden sei, so habe fast gleichzeitig Piranesi in allen seinen Teilen den Dekorationsstil des Première-Empire erfunden; und im Jahre der Geburt des ersten Kaisers (1769) habe er in seinen Kaminen dies neue System theoretisch und praktisch vorgeführt. Nicht nur die Kunst der achtziger Jahre, auch die Kunst des Directoire wie des Kaiserreichs habe aus diesem Formenschatz reichlich geschöpft (so R. Graul a. a. O.). Die ägytische Manier im besonderen — Piranesi nimmt den Ruhm für sich in Anspruch, sie in die Kunst eingeführt zu haben — kam erst nach der Expedition nach Ägypten (1799), und ein wenig im Mobiliar des Konsulats, vor allem aber im Hôtel Beauharnais (in der Rue du Caire) in Blüte. Erst zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seiner Kamine sei für Piranesi die Zeit gekommen. „Indessen prägte sich zunächst das revolutionäre Altertum in der Kunst eines Ludwigs XV. und XVI. aus. Es bewahrte noch die lächelnde Grazie der letzten Kunst des Königtums"[1]). Der wahre Empirestil wurde erst durch die Architekten Percier und Fontaine in ihrem Recueil de Décorations intérieures, der 1801 erschien, konstituiert[2]).

Von Piranesis Tätigkeit nach dem Erscheinen seiner Kamine bis zu seinem Tode (von 1769—1778) haben wir schon berichtet. Wir hören nicht, daß er sich in dieser Zeit noch mit künstlerischen Plänen befaßt habe. Es war wohl auch kaum möglich, daß er auf dem Gebiet der Dekoration seine Kamine noch übertreffen konnte: ein Schritt weiter in dieser Richtung hätte ins Chaos hineinführen müssen, und zu einer Umkehr wäre er seiner Natur nach wohl nicht zu bewegen gewesen. Innerlich, in seinen Anschauungen mag er sich vielleicht noch gewandelt haben, aber er würde dies nicht zugegeben haben. Noch ein halbes Jahr vor seinem Tode entstehen die Veduten von Pästum, in denen er sich als Bewunderer griechischer Architektur, allerdings ohne zuzugeben, daß sie griechisch sei, bekennt. Als er am 9. September 1778 starb, wurde sein Tod wohl allgemein betrauert und als unersetzlicher Verlust empfunden. Aber, wenn er auch mitten aus umfangreichen Studien und schwierigen und wichtigen Arbeiten hinweggerissen wurde, seine Ideen hatten sich überlebt, seine Anschauungen waren überholt.

Sein Werk jedoch blieb und wirkte, und seine Wirkung hat noch nicht aufgehört.

---

1) Diese beobachten wir auch an den frühen Kaminentwürfen Piranesis.

2) Wie diese Piranesis Werk benützen, s. darüber Graul, a. a. O., S. 89 f. u. Schéfer, S. 491.

Bericht

über die hier nicht zum Abdruck gelangenden Teile der Dissertation.

Das dritte Kapitel behandelt Piranesis Vedute di Roma. Es wird eine Chronologie und Periodisierung dieser Sammlung unternommen, und auf dieser Grundlage eine Entwickelungsdarstellung Piranesis (als Veduten-Radierer) versucht; an einzelnen Beispielen wird die Bildgestaltung gezeigt.

Das vierte Kapitel mit der Überschrift: Piranesi als Zeichner und Radierer bringt in seinem ersten Teile Untersuchungen über das Verhältnis der Zeichnung (Aufnahme) zur Radierung bei Piranesi und Nachrichten über Piranesis Radiertechnik. Im zweiten Teile wird Piranesi als Radierer und Zeichner in Beziehung gebracht zu den Bewegungen auf dem Gebiete der graphischen Künste des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien.

Der Anhang enthält eine chronologische Übersicht über die Werke der beiden Piranesi mit genauem Verzeichnis ihrer Titel und ihres Umfangs (nach Anzahl der Tafeln und Textseiten).

Lebenslauf.

Ich, Albert Giesecke, wurde geboren zu Leipzig am 9. Juli 1881, als Sohn des Kaufmanns und Fabrikbesitzers Georg Friedrich Giesecke und seiner Gattin Anna geb. Vogel, und besuchte daselbst das Petri-Real-Gymnasium und Thomas-Gymnasium. Nach bestandener Reifeprüfung hielt ich mich nacheinander an den Universitäten zu Freiburg i. B., Leipzig, München, Leipzig und Berlin auf, zuerst juristischer und national-ökonomischer, später kunstgeschichtlicher, archäologischer und philosophischer Studien beflissen. Meine Promotionsprüfung fand am 15. Dezember 1910 statt.